PINGRÉ. TRAITÉ D'HARMONIE (XVIIIe S.)




2.370

M

20

Traité d'harmonie

en 4 livres (5 cahiers)

par le S. Lingré génovefain

De l'Harmonie

Livre 1er

Du rapport des Raisons et Proportions Harmoniques

Chapitre 1er

De la Musique et du son.

Il ne contient que des définitions de son grave, et aigu, des Intervalles &

Chapître 2

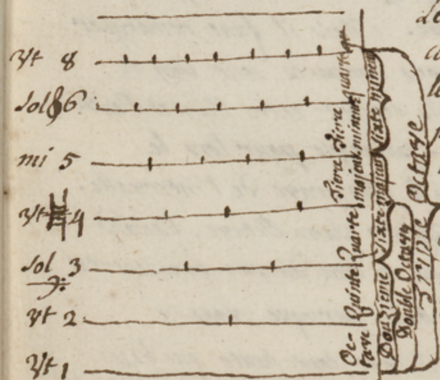
Des différentes manieres dont le rapport des sons peut être connu

On peut le connoître 1º par le rapport des nombres des Divisions d'une même chorde, pour former les différentes consonances. 2º par le rapport des nombres qui expriment la longueur de différentes cordes propres à former les memes consonances, 3º par le rapport des nombres des vibrations qu'excitent dans l'air ces différentes longueurs. ~~4º~~ Je ne parle pas du rapport des différentes grosseurs, tensions &c. La 1re et la 3e maniere suivent la progression naturelle des nombres. dans la 2e cet ordre est renversé. Ainsi nous nous attacherons à la 1ere

Chapitre 3.

De l'Origine des consonances et de leur rapport





le nombre 7 ne peut donner aucun intervalle agréable, comme il est évident aux connoisseurs. Ainsi on prend le suivant 8 et qui étant double de 4, le représente, et fait presque un même son avec lui. Il en faut dire autant de tout nombre double, ou triple d'un autre.

L'Ordre de l'origine et de la perfection de ces consonances est déterminé par celui des nombres, de sorte que l'Octave qui est engendrée la premiere, est la plus parfaite, ensuite la Quinte, la Quarte &c finissant par les Sixtes.

Article 1er

Du principe de L'Harmonie ou du son fondamental.

1°. Comme toutes les cordes divisées sont égales à la premiere, toutes les divisions ou parties et par conséquent tous les sons de ces parties sont contenus dans cette corde premiere et unique et dans le son quelle rend.

2°. Ce son fondamental est aussi le principe des différents intervalles formés par les distances entre ce son et ceux quil a engendrés par sa division.

3°. De l'union de ces intervalles naissent différentes consonances dont l'harmonie ne peut être parfaite, si ce son fondamental ne regne au dessous d'eux. Il est donc le principe de ces consonances et de leur harmonie.

Article 2.

De L'Unisson.

Il n'est pas à proprement parler une consonance, puisquil ne renferme pas différence de sons

Article 3

De L'Octave.

L'Octave a pour raison $\frac{1}{2}$ raison naturelle, entre le principe des nombres et le premier des nombres. Aussi l'appelle t'on réplique, tant elle paroit peu distinguée de L'unisson. Elle est moins un accord, qu'un supplément aux accords. dans la flute l'Octave ne differe que par la force du vent. dans une viole touchez fort une corde toutes les Octaves au dessus et au dessous trembleront; la quinte au dessus tremblera, mais non celle au dessous. donc le principe de l'Octave est confondu dans les 2 sons, celui de la quinte et par conséquent des autres réside dans le son grave et fondamental.

De plus L'Octave sert de bornes à tous les intervalles. ce qui fait consonance avec 1 le fera avec 2. 4. si $\frac{2}{3}$ est une consonance $\frac{1}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ le seront aussi, ~~ainsi~~ et vice versâ. l'Octave peut donc aussi être regardée comme principe. Mais il faut remarquer que le rapport des intervalles sera plus égal si les sons comparés sont ~~[illegible]~~ au dessus du son fondamental, et de son Octave, que s'ils étoient entre l'un et l'autre. le rapport est plus égal entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{2}$ qu'entre $\frac{3}{2}$ et $\frac{4}{3}$. parceque pour lors le son fondamental ou son Octave cesse d'être le son le plus grave de l'intervalle. avec le son fondamental frappez la tierce et la quinte sans Octave, l'accord sera parfait. On n'y désirera rien. frappez l'Octave au lieu du son fondamental l'accord ne sera plus si parfait. Cependant il sera bon, parceque vous ne pourrez rendre un son qu'on ne sousentende son Octave: tant haute que basse. Ainsi le son fondamental est sousentendu, ou comme disent d'autres il est confondu, ou

transposé dans son Octave. On peut dire aussi que le principe est renversé. En un mot on peut dire que l'Octave est le principe de toutes les Consonances, mais principe dépendant du principe fondamental.

Article 4.

De la Quinte et de la Quarte.

La Quinte est engendrée immédiatement du son fondamental. La Quarte n'est qu'une suite de l'Octave, de sorte que si on ne rappelle pas cette Octave dans les accors, c'est apparemment qu'elle y est sous entendüe. Autrement la Quarte ne pouroit y être admise, comme ne pouvant subsister sans l'Octave.

La Quarte n'est qu'une quinte renversée. 2 et 4 font presque le même effet que 2 et 2. ainsi $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ doivent produire a peu pres le même effet. Mais la comparaison d'où le son fondamental occupe sa place naturelle d'être en bas est la plus parfaite. ~~dans~~ la proportion Arithmétique 2.3.4. la donne la Quinte au son grave et la quarte a l'aigu. Il en est de même de la proportion Harmonique 6.4.3. qui n'est qu'un renversement de la précédente, et ou 6 marque le son le plus grave. mais si on applique ~~est~~ l'une de ces proportions à l'objet de l'autre, elle donnera pour lors la Quarte au grave, et la Quinte à l'aigu. de tout cela il s'ensuite que la quinte est le premier intervalle, le premier fruit de la division de l'Octave, et que la Quarte n'en est que le supplément, le renversement, et pour ainsi dire l'Ombre

Article 5

Des Tierces et des sixtes.

Dans la démonstration précédente, il semble qu'il n'y ait que l'Octave la quinte et la tierce majeure qui naissent immédiatement de l'Octave, et que par conséquent la tierce mineure n'est qu'un supplément de la tierce majeure à laquinte, lequel supplement ne pourra en conséquence changer de lieu. Mais

1º. l'expérience nous prouve que la tierce mineure peut changer de lieu et etre au son grave.

2º. si la proportion Arithmétique 4.5.6.8. met la tierce mineure a l'aigu, la proportion Harmonique 10.12.15.20 etant renversée, la met au grave, ~~aussi~~ bien que la proportion Contr'harmonique 3.5.6.

3º. par la formaison des Consonances ~~il est~~ dans la démonstration précédente il est impossible que les tierces naissent toutes deux immédiatement du son fond. Mais pour les y rapporter toutes 2 directement, il suffit que l'une des deux en tire

immédiatement son origine, puisque la difference du majeur au mineur qui s'y rencontre, ne peut causer de difference dans le genre de l'intervalle qui est toujours une tierce.

4° La Quinte ne peut servir de borne aux intervalles. ainsi tout ce qui se trouve entre le son fond. et l'Octave, est toujours de la dépendance immédiate de l'Octave

Ainsi en prenant 4 pour son fondamental dans la prop. 4 5 ~~6~~ 8. la raison 4.5 nous donne la tierce majeure, qui pour completer l'Octave produit la ~~tierce~~ sixte mineure 5.8. et prenant 5 pour son fond, dans la proport. 5.6.10 la tierce mineure 5.6. naitra du principe et son supplément a l'Octave 6.10 ou 3.5 et produira la sixte majeure. Ou comme 5 n'est pas multiple de deux, vous pourez prendre pour principe 2 ou en fractions ~~10~~ $\frac{10}{5}$ et vous aurez la proportion $\frac{10}{5}$ $\frac{12}{5}$ $\frac{20}{5}$ ce qui revient au même et la tierce mineure engendreé immédiatement du Principe sera au Grave. Cependant le son aigu lui convient mieux qu'a la tierce majeure, comme il paroit par la démonstration.

Il y a donc une Equisonance, c'est l'Octave.

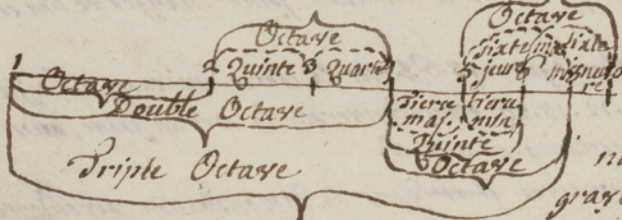
3 Consonances premieres la Quinte et les Tierces. Elles forment l'accord parf.

3 Consonances secondes la 4te et les 6tes Elles forment 2 accords renversés du parf.

Article 6.

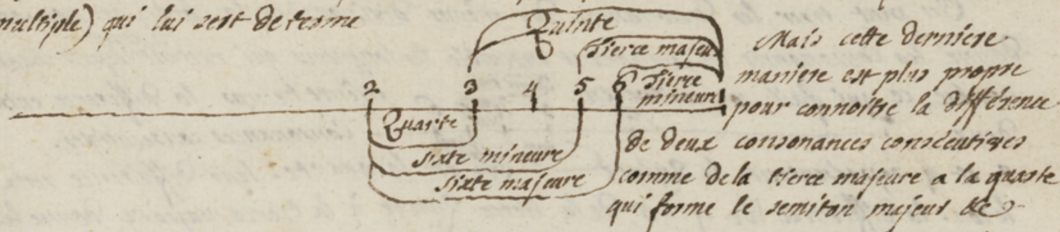
Abbrégé du contenu de ce Chapître ou les propriétés de la démonstration préced. se trouvent renfermées dans une seule corde.

Pour cela il suffit de marquer sur une seule corde la partie de chaque corde, de la démonstration précédente, avec le nombre qui en marque la division, en allant de gauche a droite.



Il ne faut faire attention qu'aux Octaves 2.4; 4,8; 5,10 et aux nombres qui sont entre les 2 termes de l'Octave. les nombres comparés avec le son grave de l'Octave donnent la Quinte et les 2 tierces. comparés avec le son aigu de l'Octave, ils donnent la Quarte et les 2 sixtes, qui ne sont par conséquent que renversés des premiers accords.

On peut aussi mettre les longueurs qui résultent de la même division en tirant à gauche depuis le nombre jusqu'au bout de la corde, en comparant chaque longueur a la corde entiere qui lui sert de principe et à son Octave 2 (ou autre multiple) qui lui sert de terme



Mais cette derniere maniere est plus propre pour connoître la différence de deux consonances consécutives comme de la tierce majeure a la quarte qui forme le semiton majeur &c.

Il est évident que pour avoir un intervalle renversé il suffit de doubler le plus petit des 2 termes ou diviser par 2 le plus grand 5.6. est une tierce mineure 5.3 ou 10.6. est une sixte majeure. Il en est ainsi de tous les intervalles consonans et dissonants

Chapitre 4

Remarques sur la propriété des proportions Harmoniques et Arithmétiques.

L'Arithmétique est plus naturelle que l'Harmonique, celle cy n'aïant été inventée que pour corriger le défaut de la prop. Arithmét. par multiplication, qui mettoit la Quinte au son aigu de l'Octave. par la prop. Arithmét. tout se rappelle a l'unité.

1°. s'il est des accords ou l'unité ne paroisse pas, il faut la chercher dans son Octave 2 ou dans ses multiples Géométriques. si ce multiple n'est pas à la tête de l'accord, au moins il s'y trouve, et pour le rétablir dans sa place, il n'y a qu'à le diviser par la moitié. 5.6.8 ou 6.8.10. se reduisent à l'accord 4.5.6. qui forme l'accord parfait, sans que la substance du 1er. accord soit changée.

2°. si ni le nombre 2 ni ses multiples ne paroissent dans l'accord, ~~on prend~~ il faudra prendre pour unité 5 ou ses ~~autres~~ multiples par 2, en divisant ces multiples par la moitié pour que le principe soit a sa place 12 15 20 se réduit à 10.12.15.

3°. la Quinte et la tierce majeure occupant le grave, l'unité est dans ses multiples. mais la Quinte et la tierce mineure occupant le grave, l'unité est dans 5 et les multiples de 5. 3 (qui forme la quarte) ne peut véritablement occuper le grave, que le fondement ne soit sousentendu.

Tout cecy souffre une exception dans 2 accords ou la fausse quinte occupe le grave (voyez Chap. 8. Art. 7.8.) l'unité y est représentée par le quarré ou le cube de 5. ce qui se fait pour éviter les fractions, car dans la réalité l'unité ne peut être que dans elle même ou dans ses Octaves.

Chapitre 5

De l'Origine des dissonances, et de leur rapport.

On peut tirer les dissonances des mêmes divisions de la corde, qui nous ont donné les consonances en comparant ensemble les longueurs qui restent à gauche depuis chaque nombre, ce qui fait connoitre en même temps la difference entre deux consonances consecutives.

3 et 4 representent la Quinte et la quarte. leur difference sera le ton. la difference de 4 à 5, de la ~~tierce~~ quarte à la tierce majeure donne le demi ton majeur de

Pour avoir la raison de la dissonance, il faut diviser les consonances dont cette dissonance est la difference l'une par l'autre. ~~Cette~~ le quotient donnera la raison chercher. Pour faire cette division, il faut multiplier en croix les termes des 2 raisons consonantes. ainsi on trouvera que le ton entre la quarte et la quinte est comme 8 a 9. mais celui entre la Quinte et la sixte majeure est comme 9 a 10. le 1er est majeur le 2d mineur.

5te 2 × 3
4te 3 × 4
seconde 8 . 9.

Il y a d'ut a re. ton min. $\frac{9}{10}$
re a mi ton maj $\frac{8}{9}$
mi à fa $\frac{1}{2}$ ton maj. $\frac{15}{16}$
fa à sol ton maj. $\frac{8}{9}$
sol à la ton min $\frac{9}{10}$
la à si ton maj $\frac{8}{9}$
si a ut $\frac{1}{2}$ ton maj. $\frac{15}{16}$

On trouve encore les dissonances par l'addition ou plutot par la multiplication des raisons dont elles sont composées. La 7e est composée de la 5e et de la 3e mineure $\frac{5}{6}$. $\frac{2}{3}$ produit $\frac{10}{18}$ valeur de la 7e. Autre raison de la 7e $\frac{9}{16}$ raison doublée de celle de la quarte $\frac{3}{4}$. mais ~~8~~ $\frac{8}{15}$ est la raison de la ~~quinte~~ septieme superflüe composée de quinte et de tierce majeure. La fausse quinte a pour raison ~~20~~ $\frac{25}{36}$ doublée de la 3e mineure. et la 5e superfl. ~~1~~ $\frac{16}{25}$ doublée de la 3e majeure. le quarré de la quinte $\frac{4}{9}$ donne la 9e. la raison de la 11e $\frac{15}{40}$ est composée de la sixte maj. et de la sixte min. et la raison triplée de la 3e mineure $\frac{125}{216}$ est celle de la 7e diminüée. les autres dissonances sont renversées de celles cy, la 2e de la 7e. ~~La~~ le triton de la 5 et la 2e superflüe de la 7e diminuée les dissonances superflües ne donnent point de supplément, parce qu'elles ne sont admises que par supposition.

Les dissonances ne sont formées que des consonances premieres. ainsi la onzieme provenant des 2 sixtes ne fournit point de nouvel intervalle par son renversement. deplus on peut la regarder comme replique de la quarte.

La 7e n'a pas seule 2 raisons tous les autres intervales ont le même privilege a cause de la difference du ton majeur au ton mineur qui est d'un comma. le comma est comme 80 à 81. l'Octave et la 7e superflüe n'ont qu'une raison.

~~la~~ la 4.te d'ut à fa n'est pas toute à fait la même que de re à sol.
la 1.re est composée d'un ton ~~majeur~~ mineur $\frac{9}{10}$ d'un maj $\frac{8}{9}$ et d'un ½ ton maj: $\frac{15}{16}$.
le produit est $\frac{1080}{1440}$ ou $\frac{3}{4}$ la seconde est comp. d'un ton maj. d'un semit. maj. et d'un ton maj. $\frac{8}{9}.\frac{15}{16}.\frac{8}{9}$ le produit est $\frac{960}{1296}$ ou $\frac{20}{27}$

Le Comma diminué est comme $\frac{2025}{2048}$. Le Comma est la différence du ton maj. au min $\frac{80}{81}$
le Diese min. est composé des 2 commas
le diese maj: du Diese mineur et de $\frac{15552}{15625}$
Le semit. moindre du dieze min. et du Comma
Le semiton min. du dieze maj: et du Comma.
Le semit. moïen du semiton mineur et du Comma.
Le semiton maj: du semiton min. et du dieze min
Le semiton maxime du semit. maj: et du Comma.
Le ton min du semit. maj. et du sem. min.
Le ton maj: du ton min. et du Comma.

On peut par ce moïen trouver les raisons de tous les intervalles qui excéderoient ou seroient diminuées d'un Comma.

Le semiton min ~~varie selon~~ se trouve par les intervalles dont il est la différence. entre la 3.e maj. et la min. il est $\frac{24}{25}$; entre la 5.e et la fausse 5.e et entre la 7.e et la 7.e superfl. $\frac{72}{75}$ entre la 5.e et la 5.e superflüe $\frac{48}{50}$. Ce C'est partout la même raison. Le semiton moïen et le Dieze maj. peuvent aussi faire la differ. de ces intervalles, selon les raisons dont on se sert.

Système Chromatique

De ut à ut* semiton min $\frac{24}{25}$
ut* à Re — semiton maj — $\frac{15}{16}$
Re a mib — semiton maxime $\frac{25}{27}$
Mib a Mi — semiton min — $\frac{24}{25}$
Mi à fa — semiton maj. — $\frac{15}{16}$
fa à fa* — semiton min — $\frac{24}{25}$
fa* à sol — semiton maxime $\frac{25}{27}$
Sol a sol* — semit. min — $\frac{24}{25}$
Sol* a la — semiton maj — $\frac{15}{16}$
la à sib — semiton maxime — $\frac{25}{27}$
Sib à si — semiton min — $\frac{24}{25}$
si a ut — semiton maj. — $\frac{15}{16}$

Chapitre 6eme

Des Intervalles doublés et sur tout de la 9.e et de la 11.e

Quoique ces ~~accords~~ intervalles puissent être mis pour la 2.e et la 4.e et vice versâ, parce qu'ils en sont la réplique, cependant on distingue la 9.e et la 11.e de la quarte et seconde. les noms de 4.e et de 2.e ne se donnent qu'aux accords renversés. la 9.e et la 11.e sont des accords 1.ers dans leurs especes.

Chapitre 7

De la division harmonique Ou de l'Origine des Accords.

La division de l'Octave donne la Quinte et les tierces. Tous les autres intervalles sont ou renversés ou composés de ceux cy. C'est aussi de cette composition que naissent tous les accords en divisant harmoniquement tous les intervalles composés. Composez les 2 tierces vous aurez la Quinte $\frac{20}{30}$. divisez ensuite cet intervalle par les tierces ou divisez une tierce l'une par l'autre selon les regles de la division des raisons. vous aurez $\frac{24}{25}$ qui vous donnent la raison du sémiton mineur, et en même temps deux moïens proportionnels harmoniques pour diviser la quinte. 20.24.30 C'est l'accord ~~majeur~~ parfait mineur. 20.25.30 l'accord parfait majeur.

$\frac{4}{5} \times \frac{5}{6}$ / 20 30 / $\frac{24}{25}$

Pareillement si vous quarrez la tierce majeure vous aurez la 5te superflüe $\frac{16}{25}$ divisée harmoniquement par le seul nombre 20. et si vous quarrez la 3e mineure, le produit donnera la fausse 5te $\frac{25}{36}$ divisée par 30.

$\frac{4}{5} \times \frac{4}{5}$ / 16 . 25 / 20 — $\frac{5}{6} \times \frac{5}{6}$ / 25 . 36 / 30

Point d'accord complet sans la quinte et par conséquent sans l'union des 2 tierces. si on ne les y voit pas, l'accord est ou renversé, ou emprunté, ou supposé, ou il n'est pas complet, ou il est imaginaire. La fausse quinte et la superflüe, telles que nous venons de les voir ne sont pas accords complets.

Si à la quinte vous ajoutez ~~les~~ une des tierces vous avez l'intervalle de la septième, et divisez la 5te par ~~l'une~~ la tierce ajoutée vous aurez 2 moyennes proportionnelles qui completeront l'accord de la 7e 10.12.15.18 ou 8.10.12.15.

$\frac{5}{6} \times \frac{2}{3}$ / 10 18 / $\frac{12}{15}$ — $\frac{4}{5} \times \frac{2}{3}$ / 8 15 / 10.12.

~~Ou, ce qui revient au même~~ autrement ~~revient à peu près au même~~, multipliez les raisons de ~~l'accord~~ chaque accord parfait par la tierce mineure vous aurez pour l'une 20.25.30.36 pour l'autre 50.60.72.90 ou 25.30.36.45. vous voyez par tout la quinte soit au grave, soit à l'aigu.

$\frac{4}{5} \times \frac{5}{6} \times \frac{6}{6}$ / 20 30 / 25 36

10 . 12 . 15 / 5 6 / 5 6 / 50 72 / 60 . 90

La quarte par ses quarrez produit la 7e mais ne peut la diviser harmoniquement.

la Quinte par son quarré produit la 9e $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3}$ produit $\frac{4}{9}$ raison de la 9e qui se divise par 6 ainsi 4. 6. 9. divisez ensuitte par tierce, et ajoutez si vous voulez une tierce au tout pour avoir l'intervalle de la 11e mais pour lors ne divisez pas la Quinte qui est au grave.

De ces principes il faut conclure 1o que si certains accords semble exceder l'étendüe de l'Octave, c'est que le son fondamental de l'accord en admet un autre au dessous de lui auquel il est supposé, et qui lui est surnuméraire. 2o que si la 5 occupe quelquefois la place de la 5e c'est par la force des 3es qui s'unissent differemment, 3o que si certains accords ne sont pas divisés par tierces, c'est parcequ'ils sont renversés. 4o Les dissonances majeures sont plus dures que les mineures, la résonance de la tierce majeure ajoutée à la 7e étouffant en quelque façon celle de la 5e aussi y a t-il des accords composés de 3 tierces mineures, et non de 3 majeures, et la 5 est d'un bien plus grand usage que la 5✱

Chapitre 8.

Du renversement des Accords.

Article 1er.

de L'Accord parf. majeur et de ses dérivés.

La raison de l'accord parfait est 4. 5. 6 d'ou derivent 2 accords consonans mais imparfaits. portez 4 a l'octave, vous avez l'accord de sixte 5. 6. 8, et 5 porté à l'Octave donne 6. 8. 10 accord de sixte-quarte.

Article 2.

De l'accord parfait mineur et de ses dérivés.

10. 12. 15 accord parfait donnent de même 12. 15. 20 accord de sixte, et 15. 20. 24 accord de sixte quarte.

Article 3

De l'accord de la 7e composé d'une tierce mineure ajoutée à l'accord parfait majeur et de ses dérivés

Outre les accords que celui cy forme par renversement, il en produit d'autres qui le supposent et ne peuvent se renverser, tant il est vrai que le son grave de ceux cy n'appartient pas au son grave de l'accord.

Accord de 7e ~~la~~ 20. 25. 30. 36 la, ut✱, mi, sol.

son grave de l'accord de la 5. superflüe fa. 16.

pour l'accord de la 7✱. triplez les nombres de l'accord de 7e et prenez 40 pour premier 40. 60. 75. 90. 108. Re, la, ut✱ mi, sol.

Accord de fausse 5e. 25·30·36·40 ut♯ mi. sol. la
Accord de petite sixte 30·36·40·50 mi, sol, la, ut♯
Accord de triton -- 36. 40·50, 60 sol, la, ut♯· mi.

Article 4.

De l'Accord de la 7e. Composé d'une 3e. mineure ajouté a l'accord parfait mineur et de ses dérivés.

Accord de 7e la, ut, mi, sol 10·12·15·18
son grave de l'accord de la 9. fa·8.
Accord de 11eme Triplez les nombres, et prenez 20 pour son grave.
Re, la, ut, mi, sol· 20·30, 36, 45·54.
Accord de la grande sixte ut, mi, sol, la. 12·15·18·20
Accord de la petite sixte mi, sol, la, ut. 15·18·20·24
Accord de la seconde. sol, la, ut, mi. 18·20·24·30

Article 5

De l'Accord de la 7e. Composé d'une 3e. maj. Ajouté a l'accord parfait maj. et de ses dérivés.

La 9e est ici presque toujours sous entendüe la 9e ajoutée a l'aigu étant moins dure que le son surnuméraire qu'on ajouteroit au grave, la Tierce majeure ne rendant pas un bon effet a l'aigu. aussi cette 7e. n'est qu'accidentelle par la force de la modulation.

Accord de 7e. 8·10·12·15. ut, mi, sol· si· ou fa, la, ut, mi.
son aigu de la 9e. re. 18. c'est l'ut qui est surnuméraire, et ainsi c'est le même accord que celui de l'Article 4.
son grave de la 9. Triplez les raisons. 20·24·30·36·45· la, ut. mi. sol. si
L'accord de 11e. Octuplez les raisons et prenez 45 pour son grave. si, fa, la, ut, mi
45·64·80·96·120· voïez combien ces accords sont plus durs que ceux de l'Article 4.
Grande sixte 10·12·15·16 Mi, sol, si, ut.
Petite sixte 12·15·16·20 sol, si, ut, mi
seconde 15·16, 20·24. si, ut, mi, sol.

Article 6.

De l'Accord de la 7. Composé d'une 3. min. Ajoutée au dessous de l'acc. parf. min. et de ses dérivés.

Accord de la 7. 25·30·36·45 Mi, sol, sib, re.
son grave de la 9e. 20. ut.
son grave de la 11e. en triplant 50·75·90·108·135 la, mi, sol, sib, re.
Grande sixte 30·36·45·50. sol. sib. re, mi.
Petite sixte 36·45·50·60 sib. re, mi, sol
seconde. 45·50, 60, 72. re, mi, sol, sib.
Cet accord de 7e. nait de la modulation.

Article 7.

De la 7. Composée d'une 3. min. ajoutée à la fausse Quinte. et de ses Dérivés.

Ici la Quinte, et par conséquent le fondement n'y paroit pas. Cependant ces accords sont bons. prenez la 7e. la, ut#, mi, sol de l'article 3e. et tous ses dérivés, transportez par tout le la un demiton plus haut; vous avez tous les accords de cet article, qu'on appelle par consequent empruntés, parce qu'ils empruntent leur fondement et leur perfection, d'un son qui n'y paroit pas

Seconde superflue sib. ut# mi, sol. 108.125, 150, 180.

son grave de l'accord de la 5# avec la quarte 80.

Triplez pour la 7e. sup. avec la 6. mineure et le son grave sera 200.

Re, sib, ut# mi, sol. 200, 324, 375, 450, 540.

Septième diminuée ut#, mi, sol, sib. 125, 150, 180, 216.

Petite sixte et fausse quinte. mi, sol, sib, ut#. 150, 180, 216. 250.

Triton et 3b. 180, 216, 250, 300 ou 90, 108, 125, 150 sol, sib, ut# mi.

Chapitre 9

Remarques sur tous les accords précédens.

De tous les accors de 7e. Celui de l'article 3. est le plus essentiel, 1er. dans son espece, indépendant de la modulation, ne changeant jamais, source de toutes les dissonances. La tierce majeur qu'il a au grave est la dissonance majeure, et la tierce mineure ajoutée à l'accord parfait forme la dissonance mineure. cet accord est affecté à la dominante.

Chapitre 10

Remarques sur les différentes raisons qu'on peut donner à un accord.

Selon la différente disposition des tons maj. ou min. vous trouverez la raison de la Quinte $\frac{2}{3}$ ou $\frac{27}{40}$ ainsi des autres. Ces petites différences sont insensibles à l'oreille.

Chapitre 11.

La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations et multiplications des longueurs les raisons données sur les divisions.

Par rapport aux Vibrations c'est la même chose, par rapport aux multiplications il faut renverser les raisons &c. ce qui est peu utile, quand on sçait la Méthode des divisions.

Livre 2

De la Nature et de la Proprieté des Accords et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

Chapitre 1.er

Du son fondamental de l'Harmonie et de sa progression.

Cette progression doit être harmonieuse. Il faut donc choisir préférablement les intervalles désignés par la division de la corde. Le 1.er intervalle est la Quinte en descendant (ou la quarte en montant) Le 2.d la Quarte qui représente la Quinte. Il faut conserver ces intervalles pour les cadences, et les entrelasser d'une ou plusieurs tierces en descendant (ou sixtes en montant). Apres la tierce vient la sixte (ou 3.ce en montant) et si la basse continüe monte (mais jamais ne descend) d'une 2.de (ou descend d'une 7.e, c'est (a l'exception de la cadence rompüe) que la progression de 3.ce et celle de 5.te y sont sous entendües. Voyez L.3. Ch.11. dernier exemple.

Chapitre 2.

Des Accords affectés aux sons fondamentaux et de leur progression.

Ces accords sont les mêmes que ceux que donne la division de la Corde, la Quinte et la tierce. on y souffre pourtant la 7.e pour relever la douceur de l'accord parfait qui suit, et cette dissonance est même nécessaire au premier acte de la Cadence.

La Progression des Accords est naturellement Diatonique. Mais cependant on est libre de donner a une partie ce qui convient à l'autre, si vous en exceptez l'accord de 7.e qu'on ne souffre qu'autant que la dissonance sera précédée et suivie d'une consonance en progression Diatonique. La Consonance suivante est toujours une tierce. Ainsi il n'y a qu'une consonance mineure, et qu'une maniere de la sauver.

Chapitre 3

De la nature et des propriétés de l'Octave.

Sans elle les accords Consonans subsistent, mais elle les rend plus brillants. Elle s'accorde même avec l'accord de la 7.e et Généralement avec tout accord ou il n'y a qu'une dissonance mineure. Sa progression doit être diatonique dans les parties supérieures.

Chapitre 4

De la nature et de la propriété de la 5te. et de la 4te.

Un accord ne peut subsister sans l'une ou l'autre, leur progression est à peu près la même que de l'8e.

Chapitre 5

De la Cadence parfaite où la nature et la propriété de tous les intervalles se rencontrent.

La Cadence parf. est une conclusion de Chant qui satisfait et ne demande plus rien après. La Basse portant l'accord de 7e. descend de 5te. (ou monte de 4te.) pour ~~tomber~~ porter l'accord parfait.

Les tierces reglent touts les intervalles. La majeure est vive et gaije, elle aime à monter d'un semiton, il en est de même de tous les intervalles majeurs ou superflus. la tierce min. est tendre et triste; aime à descendre; il en est de même de tous les interv. mineurs ou diminués.

Dominante, note premiere de la Cadence qui précède toujours la note finale, et par consequent la domine

Note tonique, derniere note de la Cadence, par laquelle toute piece commence et finit.

Note sensible, semiton précurseur de la note finale ou de son Octave. C'est toujours par elle qu'on monte sur cette Octave.

Octave — Quinte

7e. ou Dissonance mineure — 3e. maj.

Note sensible ou tierce maj. de la Dominante Dissonance majeure — Octave

Quinte — Octave

Dominante — Note tonique

Basse fondamentale.

Voicy un exemple de la Cadence parfaite dans le mode majeur. Il servira pour le mineur sans rien changer, sinon la tierce de la note tonique qui doit être mineure.

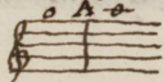
Maintenant otez la Basse fond. et faites servir de basse a quelque partie que vous voudrez, l'harmonie sera toujours bonne, et la dissonance majeure montera toujours d'un semiton, la mineure descendra toujours d'un ton ou semiton, et vous aurez plusieurs manieres de pratiquer la cadence parfaite, qui seront également bonnes, sousentendant toujours la Basse fondamentale qui ne peut naturellement changer de lieu, quoique le gout le permette, surtout pour éviter une conclusion parfaite, dans un dessus lorsque la basse procede diatoniquement

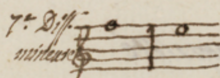
Chapitre 6

De la Cadence rompüe

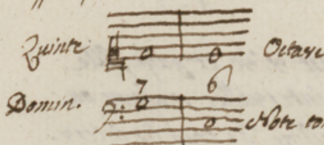
Elle se fait en changeant la progression d'un des sons qui composent le 1er. Acte de la Cadence. Ce changement se fait de 2 façons ou dans la basse ou dans les accords.

1°. La Basse au lieu de descendre de Quinte, monte diatoniquement, et pour lors les accords ne changent point l'accord parfait suit celui de la 7e.









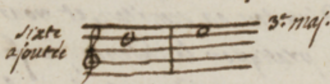
2°. La Basse conservant sa progression porte sur la note tonique un accord de sixte, ce qui ne change rien, sinon que la sixte prend la place de la Quinte. Cette sixte est majeure ou mineure selon le ton. Cette cadence n'est introduite que par licence, parce que ou l'accord n'est plus fondamental, ou la progression de la basse n'est plus consonante. Mais cette liberté n'a rien de dur, et plait en suspendant pour un temps la cadence parfaite qui s'offre ensuite avec plus de douceur.

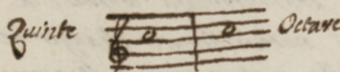
Transposez maintenant les parties comme au Chap. précédent. Mais remarquez que si vous mettez la partie A pour basse, vous trouverez la 1ere maniere de pratiquer la Cadence rompüe, et pour lors l'Octave de la Tierce s'entendra plus volontiers que celle de la basse parce que cette Tierce suppose pour lors le véritable son fondamental. On peut pourtant joindre l'Octave de la Basse, Mais prenez garde aux fautes grossieres ou cela peut vous jetter.

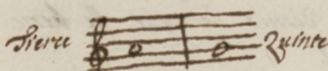
Chapitre 7

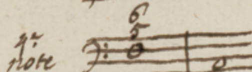
De la Cadence Irréguliere.

Cette Cadence se termine de la finale à la Dominante ou de la Quatrieme note à la finale. On met avec succez sur le premier Acte de la Cadence l'accord de grande sixte, qui ici est régardé comme Original. Il ne suit point la nature et les propriétez de l'accord de 7e. Ce n'est qu'une sixte que l'expérience a ~~prouvé~~ fait ajouter à l'accord parfait, et Comme cette sixte est dissonante contre la quinte, il faut la sauver en montant.









Cet exemple est pour le ton majeur. On en peut faire un semblable sur le ton min. servatis servandis.

La sixte ajoutée est toujours majeure.

Il faut s'attacher à étudier les propriétez de ces trois Cadences, qui renferment ceque l'harmonie a de plus essentiel, et d'où depend en quelque façon presque tout ce qui reste à dire.

On peut à l'exemple cy joint ajouter une partie ~~surtout dans le ton mineur~~ où ~~la Dixtre~~ l'Octave montera sur la Quinte.

Chapitre 8

De l'Imitation des Cadences par renversement.

Il faut retrancher pour l'ordinaire la basse fondam. et prendre ensuite pour basse telle partie qu'on voudra, diversifiant même la progression des accords qui ne font point dissonance ensemble, comme le son fondamental et sa Quinte.

Chapitre 9.

De la maniere d'éviter les Cadences en les imitant.

On l'évite en ajoutant une tierce à l'accord Consonant pour en faire une 7e. Ou en rendant mineure la Tierce de l'accord dissonant

Les Notes toniques sont celles qui portent l'accord parfait, les Dominantes celles qui portent l'accord de 7e. La note tonique ne peut paroître qu'après une Dominante dont la Tierce est majeure et forme une 5 ou un 4# avec la 7e. Si la Tierce d'une Dominante n'est pas telle elle ne peut conduire qu'à une autre Dominante, et celle cy à une autre, jusqu'à ce qu'il s'en trouve une qui ait la Tierce susdite. Ces Dominantes dont la progression est toujours de 5te en descendant s'appellent simplement dominante, et la derniere s'appelle Dominante tonique.

J'en conclus que dans toute progression de 5te en descendant ou de 4te en montant, le premier son doit avoir l'accord de 7e. Si sa Tierce n'a pas les qualités susdites, le son suivant ne sera pas note tonique, il portera l'accord de 7e et ainsi de suite jusqu'à la Dominante Tonique. Remarquant que si ~~après~~ dans le 1er son un intervalle de Quinte, la 7e est quelquefois sous entendüe, cette progression de 5te en descendant doit pareillement être sous entendüe après un accord de 7e. excepté qu'on ne veuille imiter la cadence rompüe ou quelques licences dont il sera parlé cy après.

Quand on est parvenu de la Dominante Tonique à la note Tonique, on peut pousser plus loin l'imitation en changeant de Ton et ajoutant pour cet effet une Tierce à l'accord parfait, la note Tonique deviendra ainsi dominante Tonique ou non Tonique, selon la nature de sa Tierce

La Cadence irréguliere ne peut s'éviter dans le premier son, mais bien dans le second par l'addition d'une sixte ou d'une 7e qui préparera une autre cadence qu'il sera pareillement permis d'éviter

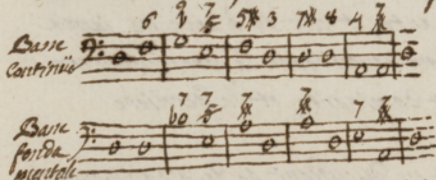
La Cadence rompüe s'évite de même que la parfaite.

On peut encore éviter la Cadence rompüe et la parfaite dans leur imitation même en ajoutant une sixte au lieu de la 7e au 2d. Acte de la Cadence, pourvu que la Quinte qui fait pour lors la dissonance s'y trouve préparée par la Tierce ou l'Octave du 1er acte. Toutes ces imitations peuvent pareillement être renversées.

Chapître 10

Accords par supposition avec lesquels on peut encore éviter les Cadences en les imitant.

2 Principes. La division des Accords se fait par tierces. Les Accords doivent être compris dans l'étendüe de l'Octave. Comment ces 2 principes peuvent ils subsister ~~dans~~ ensemble dans l'Accord de la 9.e ut, mi, sol, si, re ou de la 11.e ut sol si re. fa. C'est que le son grave de ces accords est surnuméraire. Il suppose le son fondamental une tierce ou une Quinte au dessus de lui. aussi les autres sons qui pour lors ne composent plus que l'accord de la 7.e peuvent ils se renverser. Mais ce son surnuméraire ne peut être confondu avec les autres. Il occupe toujours sa place au grave. Les autres ~~ses~~ sons suivent ensuite leur progression naturelle. Mais ~~le~~ son surnuméraire disparoit ou se confond avec les autres suivants.



On peut ajouter facilement les 4 dessus a cet exemple. Vous y voiez les cadences évitées par des accords par supposition, dans lesquels la Basse fondamentale est au dessus de la Continüe qui porte les sons surnuméraires.

L'accord de la Onzieme étant extremement dur on en retranche ordinairement les sons moyens qui ne conservant que le son fondamental et sa septieme, qui font Quinte et Onzieme ou Quarte avec le son grave surnuméraire. Ainsi cet accord est hétéroclite ne se trouvant pas divisé par tierces comme les autres. Cependant on l'employe quelquefois avec tous ses sons moyens. Pour lors il n'est pas hétéroclite.

Chapitre 11.

De la Quarte et de la Onzieme.

La 11.e est il est vrai une réplique de la Quarte, comme la 9.e l'est de la 2.e Mais pourquoi a-t-on distingué ces 2 dernieres, parce qu'on ne pourroit autrement trouver la division de l'accord par tierces, parceque la progression et les propriétés de l'une different de celles de l'autre. Cependant Elles sont toutes deux dissonantes. Or si on n'admet une 11.e distinguée de la Quarte ~~lorsq~~ on ne trouvera pas la division des Accords par tierces. La progression de la Quarte est Libre. Celle de la Onzieme est restreinte il faut la préparer, la sauver. Leurs propriétés sont différentes. La Quarte est Consonance la raison le prouve; la 11.e est dissonance. donc.

Chapitre 12.

Des Accords par emprunt avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites en les imitant

Dans le ton mineur On met souvent la sixieme note pour la Dominante Ou si vous aimez mieux la ~~don~~ sixieme note emprunte son fondement de la

Dominante portant les mêmes accords que porteroit la dominante, les quels accords se renversent, la sixieme note demeurant dans toutes les parties au lieu de la Dominante, ce qui introduit une nouvelle maniere d'eviter la Cadence parfaite. mettant a la place de la Dominante, la 6e. note avec la 2# et au lieu de la finale la dominante avec $\frac{6}{4}$.

Cet emprunt introduit une nouvelle dissonance mineure sur la sixieme note, qui doit par consequent descendre sur la dominante, et majeure sur la 2e. note du ton qui par consequent monte mieux qu'elle ne descend au lieu qu'avant l'emprunt elle descendoit mieux qu'elle ne montoit.

Les accords par supposition peuvent avoir lieu avec l'emprunt.

Chapitre 13.

Regle pour la progression des dissonances tirée de celle des Accords fondamentaux.

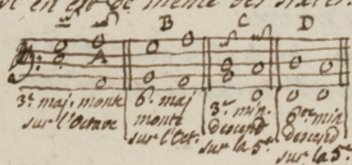
Il y a 2 dissonances l'une majeure l'autre mineure. Celle cy est toujours precedée d'une consonance qui la forme, etant sur le même dégré. C'est ce qu'on appelle preparer une dissonance. et elle est toujours suivie d'une Consonance qui est un dégré plus bas. C'est ce qu'on appelle sauver une dissonance. Dans la progression la plus parfaite de la basse de 5te. en descendant, la dissonance mineure est preparée et sauvée par la tierce, et c'est la consonance seule qui puisse la sauver dans l'harmonie naturelle. dans la progression de la basse de 3e. ou de 7e. en descendant la Quinte et l'Octave preparent et sauvent cette dissonance. Mais si la basse a les mêmes progressions en montant, pour lors la dissonance ne peut être preparée.

La dissonance majeure ne demande point à être preparée. elle se sauve en montant d'un semiton.

Chapitre 14

Remarques sur la progression des Tierces et des 6tes.

Les tierces participent de la Consonance et de la dissonance. elles sont consonantes en elles memes. Mais elles forment toutes les dissonances par leur multiplic. et leur division. Ainsi quand elles ne sont precedées ni suivies d'aucune Consonance plus parfaite, leur progression n'est pas limitée. Si l'Octave ou la Quinte paroit, la Tierce majeure monte sur l'Octave, la mineure descend sur la Quinte. Il en est de même des sixtes.

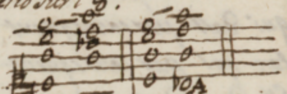


A Cadence parfaite renversée a B. C Cadence irreguliere Renversée a D. Toutes les regles se tirent des Cadences. car vous voyez que les tierces et les sixtes sont forcées de descendre et monter d'un semi ton par la force de la Cadence

Deplus la 7.e et la 6.te✱ peuvent avoir lieu dans le premier acte de ces cadences. Or les tierces quoi que consonantes en elle même forment une dissonance avec cette 7.e ou cette 6.te✱ donc elles doivent suivre la nature des dissonances.

Les Guidons dans l'exemple marquent la 3.b ajoutée a l'accord parfait qui descend et la 6.te✱ ajoutée au même accord qui monte.

Des Auteurs disent que la 3.b descend sur l'unison ou sur l'8. cela n'est vrai que dans les Accords renversés. sur la Basse fond. c'est la 5 ou la 5 qui descend sur l'8.e



De même dans les Accords renversez la 3✱ monte sur la 5.e Dans l'accord naturel de la basse fond. elle monte sur la 7.e Encore cette progression n'est pas la plus naturelle. Il est plus naturelle que cette 3 du ton majeur descende sur la 5.te ce qu'elle peut faire parce qu'elle ne fait point dissonance avec la sixte qu'on ajoute ordinairement au 1.er temps d'une cadence irreguliere. Ainsi sa progression est libre.

Cadence irreg. Evitée par la 7.e ajoutée a l'accord parfait la 3✱ monte sur la septieme.

même cadence renversée la 3✱ monte sur la 5.te

On pouroit Absolument donner l'accord parfait ou celui de 7.e a la note dont la 5 suit la 3✱A. Mais ce seroit une licence, tant parceque la Basse ne procede point par intervalles consonans, que parceque 2 notes en progression Diatonique ne doivent pas avoir l'accord parfait.

Au reste on ne deffend pas de faire monter la 3b ou descendre la 3✱ On dit seulement que leur nature est de

La Regle regarde les tierces ✱c qui sont telles à l'égard de la Basse fond. Car si vous considerez la Basse Continüe, telle sixte b ou 3b montera sur l'Octave sans qu'il y ait faute, parceque selon la basse fondamentale ce sera l'8 qui montera sur la 5 ou la 5. sur la 3. Dela vient que telle modulation sera bonne dans un ton et ne vaudra rien dans l'autre. Cette modulation ne vaut rien dans le ton de la ou de re. mais dans la Modulation de fa ou de sib. elle est bonne, parceque la basse fondamentale est pour lors fa, sib. et c'est la 5.e qui monte sur la 3.e et la basse continue la, re, doit porter 2 accords de sixte renversés du parfait.

Deplus la 3b ou la 6b peut monter sur l'8 pourvû qu'il puisse être sousentendu un accord de 7.e sur la note qui porte cette 8.e et que cette 8.e soit suivie de la note qui naturellement auroit du sauver cette 7.e

Enfin si la 3.e ou la 6.e sont doublées on donne à l'une la progression que l'on veut pourvu que la replique suive les regles ordinaires. Mais notez qu'une tierce qui fait la dissonance maj. ne peut être doublée, et on ne le souffre dans celle qui fait la dissonance mineure, que dans des pieces a plus de 3 parties ou en faveur du beau chant, de la fugue, ~~et~~ de l'imitation &c

Chapitre 15

Des Occasions ou la 7.e doit être retranchée de l'accord de la Neuvieme.

Elle doit en être retranchée sur une note tonique. Car la 9.e ne peut être faite sur une note tonique, si celle cy n'a été précédée de sa note sensible ou dans la basse ou dans

les accords. si c'est dans la basse, on sçait que cette note ne peut souffrir sa réplique. sinon elle monteroit également et formeroit 2 octaves, ou suspendroit l'attente de l'oreille d'une maniere choquante si elle restoit sur le même dégré. ~~et~~ si cette réplique descend comme c'est le propre de la 7e. pour lors elle n'est plus note sensible ce qui est contre l'hypothese. Enfin si cette réplique n'y est pas. la 7e se fera entendre sans être préparée, sans même être précédée diatoniquement d'aucune note ce qui ne se peut.

Si la note sensible se trouve dans les dessus pour lors elle peut rester pour faire la 7e. Mais cette 7e. qui doit monter après est nécessairement superflüe et doit monter après. elle ne peut s'accompagner de la 3. mais de la 11e. sinon ce sera une véritable 7e. qui descendra après et par conséquent ~~ne sera plus~~ la note prétendüe tonique ne sera plus telle et le ton changera

Dans le ton mineur cette 7e. peut encore avoir moins de lieu que dans le ton majeur, parce qu'elle feroit avec la Mediante une 5e. dont le son grave ne seroit pas au dessous de tous les autres, ce qui ne se peut. si vous mettiez un ♯ à la Dominante l'accord seroit bon, mais le ton changeroit contre l'hypothese.

Chapitre 16

Des Consonances dissonantes ou il est parlé de la Quarte et de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'oeuvre.

Les dissonances naissent des Consonances. ajoutez 3 tierces ensemble, chacune en particulier est Consonante. Mais le son Grave de la plus basse dissone avec le son aigu de la plus haute. Il en est de même de 2 quintes.

Ainsi 2 Consonances peuvent être dissonantes l'une à l'egard de l'autre. les accords de petite et Grande sixte ne sont composés que de 3 Consonances. Cependant ces accords sont dissonans pourquoi parceque la tierce et la quarte dans l'un, la 5te. et la 6te. dans l'autre forment des intervalles dissonans. Mais lequel des 2 sons est dissonant. Consultés la Basse fond. vous verrez que c'est la ~~quarte~~ tierce dans la petite sixte, la quinte dans la Grande. Exceptez en cependant l'accord de Grande sixte formé d'une sixte ajoutée à l'accord parfait du 1er. acte d'une Cadence irréguliere. ici c'est la 6te. ajoutée qui est dissonante, parceque cet accord ne se rapporte point à l'accord de 7e. qui ne peut ici avoir lieu, mais au parfait auquel seul on fait attention.

Article 1er.

Du Principe de la Dissonance. lequel des 2 sons d'un interv. doit être pris pour dissonant, et pour lequel de ces 2 sons la regle de préparer et sauver les Dissonances a été établie.

C'est au son fondamental que touts les accords doivent être rapportés, c'est a lui qu'ils prennent leur source. Donc il est le principe des dissonances, puisque la 7e. n'est telle que par comparaison a ce 1er. son, et que toutes les autres dissonances mineures

dont il s'agit principalement ici doivent être rapportés à la 7.e sans en excepter les accords de 9.e et de 11.e, dont on doit retrancher le son surnuméraire, pour les rapporter à la 7.e

Ainsi la dissonance n'a qu'un principe, d'autant plus que la 3.e et la 5.e de l'accord de la 7.e ne forment pas dissonance avec la 7.e

Mais le principe étant parfait et l'origine de toutes les consonances et dissonances ne peut être dissonant lui même; donc la dissonance ne gist que dans le son qui lui est comparé. Aussi la regle de prep. la disson. par syncope et de la sauver en descendant, ne regarde que le son aigu de la 7.e et non le principe. ~~au~~ Et même si le son de aigu de la 7. est transporté à la basse dans l'accord de 2.e pour lors c'est le son de la Basse même qui syncope et descend. Or comme la 7.e n'est dissonante, ne syncope, et ne descend que par rapport au son fondamental et non par rapport à la tierce ou à la Quinte, de même dans l'accord de 2.e la basse n'est disson. ne syncope et ne descend que par rapport à la 2.e et non par rapport à la quarte ou à la sixte, qui sont consonantes

En Général la regle de faire syncoper et descendre ne regarde que le son aigu de la 7.e ou le grave de la seconde quelque part qu'ils soient. Si on fait syncoper d'autres sons, ce n'est plus par en vertu de la Regle, mais par une suite de la progression des parties ~~ou~~ par la fantaisie du Compositeur.

Article 2

Quel est l'accord Original de tous les accords dissonans: la Quantité des dissonances et des sons qu'il contient, et quelles en sont les bornes.

Cet accord est sans doute celui de la 7.e Il contient 4 sons, dont il n'y en a qu'un qui fait la dissonance mineur.

Cet accord contient le parfait. Celui cy peut porter la 3.ce au grave qui fera une nouvelle dissonance avec la 7.e Cette dissonance majeure nempeche point la mineure de suivre sa progression ordinaire selon les regles, parce quelle n'est pas proprement le principe de cette dissonance mineure.

Les accords dissonans sont renversés de celui de la 7.e de quelque maniere que vous arrangiez celui cy, ~~la dte~~ l'accord doit être admis, et la dissonance reste toujours la même. Mais elle devient basse, ou tierce, ou Quinte.

Les Bornes des dissonances sont l'Octave. Il faut y monter par tierces. Quand on ne peut pas monter ainsi à la Quarte, elle est 11.e et pour la renfermer dans l'étendüe de l'Octave, il faut en retrancher le son grave surnuméraire. Mais pour l'accord de 2.e vous montez de la 2.e a la 4.te de la 4.te a la 6.te de la 6.te au son grave ou à son octave et ainsi dans la petite sixte, et la 4. Cette quarte est renfermée dans l'étendüe de l'Octave, ne fait point la 7.e avec le son fondamental donc elle est par tout conson.

Il faut en dire a peu près autant de la 2.e et 9.e avec cette différence que ces 2 cy en elles memes sont toujours dissonantes.

Article 3

Que si l'on traite la Quarte de dissonance, lorsque la basse syncope, On détruit la regle la plus belle et la plus générale qu'il y ait dans la Musique.

C'est une regle générale et sans exception que quand une dissonance peut être préparée elle le doit être par une Consonance. Mais si la Basse descend diatoniquement après la syncope comme cela se doit naturellement, la Quarte aura préparé la fausse quinte ou la Quinte dissonante de la 9.de etc. Donc elle n'est pas dissonante ou la regle est fausse.

Article 4.

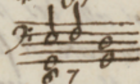
Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'harmonie. Des différens principes de ces Regles, et des erreurs qu'elles sement.

Le défaut est de n'avoir pas fait attention au principe. ~~la Basse doit~~ Toute dissonance, dit on, doit être préparée en syncopant, et la basse ajoute t-on syncope quelque fois sous la dissonance. Accordez ces principes. Nous donnons pour regle général que ce seul son la doit syncoper qui fait la dissonance.

~~Nous~~ nous ajoutons que 1°. la basse ou une autre partie peut syncoper, quand nous voulons faire passer sur elle plusieurs dissonances pour le gout du chant. ce n'est pas ce dont il s'agit.

2°. dans l'accord naturel de la 7.e si la 7.e syncope, elle syncopera également par rapport au son fond. de l'accord et par rapport à la 3.♯ qui en est inséparable. ~~donc~~ Il est vrai. ~~Mais Mais si~~ si l'accord est renversé de maniere que le son de la 7.e occupe le grave, ce son syncopera donc encore avec la 3. maj. ou disson. maj. comme auparavant. Mais il syncopera bien plus encore avec le son fond. qui subsiste dans l'accord ~~et qui~~ avec lequel il fait la disson. min. ce qui rentre dans notre regle

3°. le son grave syncope nécessairement sous l'accord de la 7.e ♯. Quija t-il d'étonnant. Ce son est le plus dissonant de tous puisqu'il est surnumeraire.



4°. lorsque la dissonance ne peut etre préparée la basse syncope souvent mais seulement dans une harmonie renversée.

5°. la Basse syncope tant qu'on veut quand on ne fait passer au dessus d'elle que des sons contenus dans l'accord qu'elle portoit avant que de syncoper.

En un mot tout peut se réduire à 2 regles; la 1.ere de préparer toute dissonance par une consonance, et si cela ne se peut, la 2.e regle est de la faire au moins entendre après une Consonance soit en montant, soit en descendant. le reste dépend du gout, de la fantaisie etc.

Par nos principes on évite encore un défaut. C'est de donner des regles opposées pour la progression des sons qui forment les accords. Ce défaut ~~est~~ suit naturellement de la Méthode ordinaire, mais s'évite facilement en rapportant tout au principe. Icy la Quinte ~~doit~~ peut monter, là elle doit descendre etc. C'est qu'ici elle est quinte par rapport au principe: là elle ne l'est pas

Chapitre 17
De la licence

Article 1.
De l'Origine de la licence.

La licence vient 1.° de ceque la Basse fond. aulieu de baisser de Quinte ou de tierce en descendant, descend de 7.e (ou monte de 2.e) apres une dissonance (car la licence n'a lieu qu'a l'egard des dissonances) 2.° de ce que ladite Basse procede par des intervalles opposés au susdit de 4.te de 6.te en descendant. Car pour lors les disson. ne peuvent être preparées. En un mot tout ce qui s'écarte du naturel soit dans les sons surnumeraires, soit dans l'emprunt, doit être attribué à la licence. La Cadence rompüe est contre le naturel, c'est une licence de

~~Chapitre 18~~
Article 2
Des licences tirées de la Cadence rompüe

Outre toutes les licences que peut produire la Cadence rompüe dans son renversement Il y a encore une certaine suite de sixtes qu'on n'attribüe qu'au bon gout. Voïez l'exemple. chaque mesure représente une cadence rompüe excepté la pénultieme, qui en représente une parfaite évitée par la 6 ajoutée àla note A. Cette 6.te prépare une Cadence irreg. qui à B est evitée par la 7.e qui prépare la cadence parfaite.



Article 3
Comment la dissonance peut être sauvée d'une autre diss.

Vous trouverez la 9.e sauvée par la 7.e la 7.e par la 5 sur une basse qui ~~descend~~ monte Diatoniquement, la 2.e sauvée du 4.te sur une basse qui ~~monte~~ descend de même. Ces progressions supposent une basse fondamentale qui par licence descendra d'une 2.e ou montera d'une 7.e et portera sur les 2 notes de sa progression un accord de 9.e la 1.re 7.e sera sauvée d'une autre 7.e si la progression de la basse est fondée sur la licence, pourquoi celle des parties ne le seroit elle pas.

Au reste il faut remarquer que quand une Cadence est evitée par l'addition d'une sixte à l'accord parfait, cet accord ne peut se retourner, parce qu'il n'est pas fondamental. tout au plus on peut l'arranger en petite sixte, parceque pour lors la dissonance ne sera qu'entre les parties, comme elle l'etoit auparavant. Aulieu que si vous le renversiez autrement la dissonance seroit entre la basse et une partie, ce qui détruiroit l'idée de l'accord parfait sous laquelle on doit envisager cet accord.

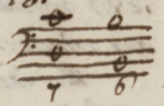
Mais si vous évitez la Cadence par une 7.e Comme cet accord est original, vous pouvez le renverser à vôtre gré

Article 4
Que la septieme peut être encore sauvée de l'Octave

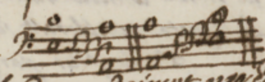
La septieme peut être sauvée de toutes les Consonances excepté de la quarte. la

maniere la plus naturelle de la sauver est de la 3. On ne dispute pas de la sixte. Elle se sauve de la Quinte si la Basse descend de 7e. si elle descend de 3e. progression plus naturelle que de 7e. la 7e. ne pourra être sauvée que de l'8e. malgré les 2 especes d'Octaves consecutives qu'on y peut imaginer. Ces sons conviennent que la 9e. peut être sauvée de la 8. si la basse descend de 3. or dans cette hypothese la 7e. qui accompagne la 9e. ne pourra se sauver que sur l'8. ~~Quoiqu'en~~ et elle le peut parcequ'en supposant le tout à la base fond. ce n'est plus la 7e. mais la 5e. qui descend sur l'8.

la 7e. se sauve pareillement sur l'8 dans une harmonie renversée.



Pour ce qui est des 2 Octaves simulées aussi bien que des 2 Quintes On les a défendües avec raison pour empêcher de donner aux parties des progressions extravagantes. cependant on ne peut se dispenser de faire entendre ces passages dans les cadences parfaites et irrégulieres. Les exemples cy joints sont bons quoiqu'il y ait a chacun 2. 8es et 2 5tes. simulées. Il est vrai que ces mêmes exemples renversés ne vaudroi~~ent~~t rien, parceque les dessus doivent proceder diatoniquement sur tout quand ~~ils sont~~ ils sont accompagnés de quarte, comme elle le seroient ici



Enfin il faut consulter le son fondamental, qui souvent démentira la fausse idée ou l'on pourroit être de deux Octaves ou quintes simulées

Article 5

Que la 7e. peut être accompagnée de la 6te.

Un son permanent se dérobe en quelque façon à nôtre attention. C'est ce qui fait qu'on tolere l'accord de la 7e. avec la 6te. au lieu de la 5te. parce qu'il ne se fait qu'en passant, et que la plupart des sons inquiets dont il est composé ont lieu dans les accords précédents et suivans.

Article 6

Des Occasions ou il semble que la dissonance soit préparée d'une autre dissonance.

Ceci n'est point licence. La regle de préparer la dissonance par une consonance est sans exception, s'il s'agit d'accords differents, s'entend. Car si sur une note de la Basse fondam. On fait passer dans la basse continüe tous les sons dont l'accord de cette note est composé, 2 de ces sons consecutifs pourront être dissonans contre le même son du dessus, sans qu'on puisse dire pour cela qu'une dissonance est préparée par une autre.

Chapitre 18

Observations sur l'établissement des Regles, ou l'on enseigne la maniere de composer une base fond.

Article 1er.

De l'établissement des Regles.

Le principe de toutes ces Regles doit être l'accord parfait, qui subsistant dans son entier devient par l'addition d'une tierce accord de 7e. Ces 4 sons 1.3.5.7 forment donc tous les intervalles, toute la Musique, et leur principe réside dans le seul son grave. Renversez vous ces intervalles, vous avez des accords renversés; les doublez vous vous avez des accords supposés; les altérez vous vous avez des accords par emprunt. Tout

roule sur eux. C'est la raison qui nous le dicte, et puisqu'ici elle ne dément pas l'expérience, il faut la suivre. Or voici des Regles établies sur ce principe.

1°. par rapport aux consonances, la Basse devant proceder par des intervalles consonants, elle détermine une certaine progression diatonique aux parties superieures. et c'est de là qu'on peut tirer presque toutes les regles qui regardent les consonances. je dis presque toutes, parceque la dissonance y a introduit certaines licences inconnües aux Anciens.

Par exemple on ne trouvera jamais 2 Quintes, ni 2 Octaves de suite. les Consonances parfaites passeront aux imparfaites et celles cy aux premieres. 2 parties pourront faire la tierce consecutivement, elles feront ~~et~~ pareillement la 6te. puisque celle cy est renversée de la tierce. La Quarte sembleroit ici devoir suivre la Regle de la 5. Mais l'expérience enseigne le contraire.

2°. La plus parfaite progression est celle de 5te en descendant ou 4te en montant. la 5te retourne pour lors à son principe, et c'est a cette progression qu'on a fait attention quand on a établi que la 3e majeure devoit monter sur l'Octave. Cette regle est vrai et générale par rapport à la progression dont nous parlons. Mais si la progression de la basse est diatonique et les accords renversés, la regle n'a plus lieu. Elle ne regarde que la 3e majeure de l'accord parfait et de celui de 7e conformément à la basse fondamentale. C'est du même principe et de la même maniere qu'on conclut que la 6te maj. doit monter sur l'8e.

3°. si on ajoute à l'accord parfait une 3e mineure, pour faire accord de 7e et que cette 3. mineure fasse une 5 contre le son aigu de la 3e maj. qui est au grave de l'accord parfait: nous aurons 2. dissonances. il faut faire monter, dit on, la majeure et baisser la mineure. C'est une suite de nos principes et de la progression susdite, comme il est clair par rapport à la disson. majeure, et comme nous le verrons par rapport à la mineure en parlant de la progression de la 3b.

On peut objecter que la 6te ajoutée a l'accord parfait d'une Cadence irreguliere ne suit point ces regles. Mais on répond que cette 6te est surnumeraire et étrangere à l'accord. On peut l'omettre ou l'emploier egalement.

On objectera aussi le Chromatique. ~~Mais~~ la 3. majeure y descend. mais 1°. le Chromatiq. est un genre de musique particulier. Il n'est pas etonnant qu'il ait des regles particulieres. 2°. Le son sur lequel devroit monter la 3. maj. est sousentendu dans les dessus, et exprimé dans la basse. 3°. la dissonance maj. n'est pas dissonance par elle même; elle ne l'est que par rapport à la dissonance min. ainsi elle doit être plus libre. 4°. la 3. maj. dont se forme la disson. maj. est naturelle à l'accord parfait: En disant qu'elle doit monter on ne défend pas absolument de la faire rester sur le même degré. Or elle y reste. C'est le même intervalle. la difference n'est que du #aub. &c.

4°. Comme la 3e mineure ne peut monter sur l'Octave, et que la progression des dessus doit être diatonique, si elle a été entendüe sur le 1er acte d'une Cadence parfaite, Elle doit nécessairement y rester sur le 2e acte qui deviendra 1er d'une autre cadence. Elle fera pour lors une 7e et c'est delà peut-être ~~qu'elle~~ que la dissonance a été introduite

dans l'harmonie. Dans le 2d temps de la 2e cadence cette 3bou 7e descendra sur une autre tierce. voila une source féconde d'une infinité de Regles multipliées par les anciens, parce qu'ils n'ont pas fait attention au principe. Je dirois plus voila la source de toute l'harmonie dans 2 cadences consecutives.

5°. La dissonance ne peut pas toujours être préparée, parceque la basse ne descend pas toujours de 3.5 ou 7e. voiez le Chap. 13

6°. La 3e maj. qui forme la disson. maj. est naturelle à l'accord parfait; c'est pour cela qu'elle n'a pas besoin d'être préparée.

7°. Les Regles qui concernent les dissonances pour le gout du chant, la syncope &c. peuvent être passées sous silence, parcequ'elles ne regardent que le gout, quoiqu'elles soient fondées sur nos principes.

8°. Nous parlerons de la modulation aux Chap. 22.23.24.

9°. Quand aux accords supposez et empruntez nous n'en faisons pas mention. ce sont des sons surnuméraires ajoutés ou changez au gré du compositeur. Il n'y a qu'à les retrancher ou rétablir dans leur place, tout rentrera dans nos regles.

Article 2.

De la maniere de composer une basse fondamentale au dessous de toute sorte de Musique.

1°. L'harmonie ne se fait sentir que dans le 1er ~~temps~~ instant de chaque temps de la mesure. C'est pour lors qu'il faut que toutes les parties s'accordent ensemble et avec la basse fondam, remarquant qu'il peut se trouver plusieurs notes et même dans ce 1er instant, qui ne seront point du fond de l'harmonie, n'étant ajoutées que pour le gout du chant. D'ailleurs un temps peut être divisé en 2. Il faut pour lors que les parties s'accordent au 1er instant de chaque moitié.

2°. La basse fond. doit être au dessous de tous les accords, qui feront avec elle l'accord parf. ou de 7e. retranchant les surnuméraires et rétablissant les empruntés.

3°. S'il paroit un accord de 5te ou de 9e. mettez votre basse une 3 au dessus de la basse déja formée, et une 5e. au dessus s'il c'est une 11e. ou 4e. ou une 7e.

4°. S'il paroit un accord par emprunt substituez dans votre basse la dominante à la 6e. note.

5°. prenez bien garde aux notes d'une cadence irréguliere. Car pour lors le son que vous mettriez dans votre basse pour grave de la 7e. ne vaudroit rien. Il faut le retrancher comme surnuméraire.

6°. Si vous trouvez un accord de 7e. et 6 dont il est parlé Ch. 17 a. 5 n'y faites pas attention. laissez votre basse sur le dégré ou elle étoit auparavant.

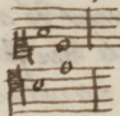
7°. Il ne faut pas s'arreter a certaines fautes de progression comme de 2 8es. ou 2 5tes de suite.

8°. L'intelligence de la modulation est nécessaire pour connoitre le ton et découvrir par conséquent le son fond. qui peut être sousentendu, supposé, ou emprunté, pour découvrir les cadences irrégulieres qui ont leur place fixe.

9.° faites proceder votre basse par des Intervalle Consonans sans exception, sinon lorsque vous voiez que la 7.e peut être sauvée de la 5.e ou d'une autre 7.e ou preparée de l'Octave, faisant toujours attention à la supposition, à l'emprunt, à la Cadence irreguliere, et que la 5.te de la 2.e note du ton mineur se trouve fausse par la modulation. mais il faut la regarder comme juste. Cela étant fait, on remarque

1.° si la dissonance mineure est toujours preparée et sauvée selon les regles. si vous ajoutez dans votre basse une dissonance qui ne paroisse pas dans les accords, soit pour donner à votre Basse une progression Consonante, soit pour autre raison, n'attribuez pas le défaut de progression de cette dissonance à l'auteur, qui vraisemblablement n'aura pas voulu y ajouter la basse fondamentale. il ne faut le condamner qu'autant que la dissonance se feroit entendre dans ses accords, sans la Basse fondam. A l'égard de la disson. maj. qui n'est telle que quand la mineure y est jointe, il faut voir si elle monte toujours. Deplus si vous trouvez 2 sons qui fassent ensemble un intervalle de 2.e ou de 7.e et que le grave de la 7.e ou l'aigu de la 2.e monte tandis que l'autre reste sur le même dégré. C'est une Cadence irreguliere, dont il faut retrancher ce son qui monte.

2.° Il faut remarquer par rapport aux dissonances 1.° qu'une dissonance qui reste toujours sur le même dégré, l'accord fondamental subsistant toujours le même et remuant en suite est bien sauvée. 2.° Une tierce mineure que la basse Ordinaire peut faire avec la fondamentale ne doit pas nous arreter ici 3.° Tant que le même Accord fondamental subsiste, la dissonance peut passer sur tous les dégrés de cet accord, et être sauvée ensuite à l'ordinaire, excepté que si les 2 dissonances maj. et min. se font entendre l'une après l'autre, on peut sauver celle qui aura été entendüe la derniere de l'accord, aulieu de celle qui a voit precedé. 4.° On peut sauver la dissonance maj. sur la note qui auroit sauvé naturellement la mineure et vice versâ, pourvu que l'harmonie soit naturelle, et que ce soit en montant, s'il eut fallu monter, et en descendant, s'il eut fallu descendre. 5.° dans le Chromatique la disson. maj. descend d'un demiton aulieu de monter.



Il est certain qu'une Musique où l'on pourra joindre une pareille basse sera bonne par rapport à l'harmonie, ce qui est le principal.

Une telle Basse fait bien dans les Choeurs. Mais pour la faire entendre, il faut qu'elle ne fasse ni 2 8.es ni 2 5.tes avec les parties &c excepté avec la Basse Continüe avec laquelle elle peut former plusieurs unissons ou 8.es de suite, surtout dans les accords de 7.e par supposition, par emprunt, sans se mettre pour lors en peine du son fondamental.

Chapitre 19

Suite du Chapitre précedent, où il paroit que la Mélodie provient de l'harmonie.

La division de la corde forme d'abord l'Octave, puis la Quinte, les 3.ces &c

Un chant qui suivroit toujours une progression Consonante ne seroit pas fort melodieux. il faut necessairement y mêler la progression Diatonique. Or 1.° le son

la 2e. la 7e. ne se forment qu'après les Consonances, et en dépendent. 2°. la progression diatonique des parties est fondée, determinée, reglée sur la progression de la Basse fondam. Donc l'harmonie est la source de la Melodie.

Quand on sçait l'harmonie, et les regles de la progression tant de la basse que du dessus, il ne coute pas plus de faire 4 parties sur une basse fondam, que d'en faire que 2. ou 3.

Chapitre 20

De la proprieté des Accords.

Les Accords Consonants se rencontrent partout. Mais ils doivent dominer dans les chants d'Allegresse et de magnificences. Les Dissonances doivent y naitre d'elles mêmes, et être preparées autant que faire se peut. les parties qui se distinguent le plus, sçavoir la basse et le dessus, doivent être consonantes entre elles.

La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois bien par des dissonances mineures preparées.

Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par supposition ou par emprunt, plutot ~~majeures~~ mineures que majeures. si celles ci se rencontrent, il les faut placer dans les parties du milieu.

Les langueurs et les souffrances s'expriment bien par des dissonances par emprunt et par le Chromatique.

Le desespoir et les passions qui portent à la fureur demandent des dissonances de toute espece non preparées. les majeures doivent regner dans le dessus. Quelque fois même il est beau de passer d'un ton à un autre par une dissonance majeure; mais il faut par tout ici de la discretion. Ne quid nimis. Il vaudroit mieux ne mettre que des Consonances, que de placer mal les dissonances. Il est même à propos dans de certaines expressions de retrancher adroitement d'un accord qui devroit naturellement la porter, et de ne faire entendre que les autres sons de cet accord. Il le faut faire sur tout quand la dureté de la dissonn. ne convient pas à l'expression.

Pour la Melodie, tout y depend du bon gout.

Chapitre 21.

Des Modes.

Il n'y a que 2 modes le majeur qui à la 3e # au grave et le mineur qui y à la 3b. les 2 principales Notes d'un Mode sont sa finale et sa dominante. la finale porte l'accord parfait. la dominante celui de 7e. quand elle procede à la finale. Donc l'accord de 7e. de la dominante renversé doit preceder dans les autres notes l'accord parfait renversé de la finale. et pareillement l'accord parfait soit direct soit renversé de la dominante est precedé de l'accord de 7e. soit direct soit renversé d'une note qui domine ou est une 5te. au dessus de la dominante. Mais pour

ne pas changer le ton la 3.e de cette Dominante qui n'est pas tonique doit être mineure.

Suit ensuite une grande diatribe contre la Melodie des anciens, et le plain chant ~~de~~ de l'Eglise

Chapitre 22

D'ou provient la liberté qu'on a de passer d'un Mode ou d'un ton à un autre.

Les Notes d'une Basse fondamentale chargées d'accords parfaits sont comme autant de notes toniques. et c'est dela qu'est venüe la liberté de. Mais il ne faut pas en abuser. Il faut passer d'un ton à un autre qui ait rapport au 1.er et revenir ensuite à celui par lequel on avoit commencé.

On passe ~~d'un~~ d'un Mode à un autre sans changer le ton, quand d'un sujet gai on passe a un triste & vice versâ &c

Chapitre 23.

De la proprieté des Modes et des tons.

Les tons d'ut, re, la majeurs conviennent aux chants d'allegresse; fa, sib aux tempestes, furies & semblables; sol, mi, egalement aux chants tendres et gais; Re, la, mi encore au grand et au magnifique.

Les tons mineurs de Re, sol, si, mi conviennent à la douceur et à la tendresse, ut, fa, à la tendresse, et aux plaintes, fa, sib aux chants lugubres.

Chapitre 24

De la Mesure.

La Mesure vient de la nature. pour l'apprendre, il est à propos de se faire à un certain mouvement égal, de s'habituer à 4 passer une note, puis 2 puis 4. 8. 16. 3. 6 &c, ensuite mêler le tout, syncoper &c

Ensuite M.r Rameau propose une nouvelle maniere de marquer la Mesure.

Une Ronde avant la clef et un 4 apres la clef. C'est a 4 temps tres lents. Adagio, Largo. La Mesure contiendroit 4 rondes.

Une blanche avant la clef, un 4 apres. mesure a 4 temps un peu moins lente. Andante, Gratioso. la mesure seroit de 4. blanches, ainsi du reste.

4 temps d'une noire chacun Vivace, Allegro.

4 temps d'une croche chacun Presto.

Une Ronde avant la clef un 2. après Mesure a 2 temps lents. chaque temps une Ronde. Andante, Gratioso.

2 temps d'une blanche chacun Allegro, d'une noire, Presto, d'une croche prestissimo

Souvenez vous qu'un temps ne doit ordinairement être divisé qu'en 4 notes.

Une ~~blanche~~ ronde pointée avant la clef, un 3. après. Mesure a 3 temps, chaque tems 3 blanches. Une noire pointée suivie d'un 4. Mesure a 4 temps, 3 croches a chaque temps. une croche pointée et un 2. Mesure à 2 temps trois doubles croches a chaque temps.

Une ronde et une blanche avant la clef un 4 après. Mesure a 4 temps inégaux le 1.er et le 3.e valent une ronde le 2.d et 4.e une blanche et cette mesure a 4 ~~temps~~

inégaux est différente de celle a 2 temps égaux de même valeur. Il en est de même des mesures à 2 et à 6 temps inégaux. on appuie un peu sur le 2. 4. et 6. temps, et on introduit quelque chose de gracieux dans les 1. 3. 5.

Chapitre 25

De l'Utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer la Mesure.

On Connoitra plus facilement par là la qualité et la valeur de la Mesure. On sçaura de quel ton est la piece par la note qui sera mise avant la clef sur le degré du ton. On verra quel est le mode par le ♯ ou le ♭ qu'on pourra mettre au dessus de cette note ainsi toute note accompagnée d'un dieze s'appellera ut. accompagnée d'un ♭, Re ou la..

si la mesure change, on change le chiffre et au dessus de ce chiffre hors de la portée on exprime par une note la valeur de chaque temps si elle n'est pas la même qu'auparavant.

Comme les françois ne distinguent pas le ton mineur de re de celui de la: dans leurs pieces. Il faut appeller re la finale, si c'est un re, où s'il y a quelque ♭ après la clef. si cette note est un la, ou si la clef est suivie de ♯ il faut chanter dans le ton de la.

Chapitre 26.

De la Quantité des Mesures dont chaque air doit être composé et de leurs mouvements particuliers.

La Cadence doit se faire sentir ordinairement à la 4e. mesure, souvent à la 2e. rarement à la 3e.

Chaque piece a ordinairement 2 parties. Chaque partie doit avoir 4. 8. 12. 16 &c mesures, rarement 5 ou 6. Encore moins 3. Les nombres 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17 &c ne produisent aucun bon effet.

L'allemande a pour mouvement ♩4. La Courante ♩3. La Sarabande selon la verité ♩3 selon la coutume ♩3 mais pour lors il faut y ajouter <u>lentement</u>. le Menuet selon la verité ♩3 selon la coutume ♩3. Le Passepied ♩♪2. le Canarie ♪♪2 la Gigue françoise ♩.2 la Gigue ♩.2 selon la coutume ♩3. Italienne de même ou ♩.3 ou ♩.4 la loure ♩.♩.4 la Gavote ♩2. le Rigaudon ♩2 la Bourée ♩2. les Rigaudons et Bourées sont plus ordinairement désignées par ♩2. la Gigue françoise quelquefois par ♩.♩.4

Chapitre 27

Ce qu'il faut observer pour mettre des paroles en chant.

Il faut préférer les Vers à la prose.

Les Vers les plus propres à mettre en chant sont ceux qui ont le même nombre de syllabes, et dont le sens est en quelque façon terminé à la fin de chaque vers.

La derniere syllabe de chaque vers (ou même, si on veut, la penultieme des vers feminin) doit être entendüe au 1er instant de la mesure. Il ne faut éviter de faire entendre une cadence finale sur la derniere syllabe d'un vers qui ne termine pas absolument le sens de la Phrase.

Les especes de cadences qui s'entendent à la fin de chaque vers ardent beaucoup. si, le sens non terminé à la fin d'un vers, on ne peut s'empecher d'en faire qui ayent rapport à la parfaite, il faut au moins la déguiser en donnant une progression diatonique à la basse, ~~ou une progre~~ tirée des sons que renferment la cadence parfaite dans les dessus. Ou en donnant à cette basse une progression de cadence irrégulière ou rompüe

Il faut surtout observer les Regles dans les récitatifs, de maniere que vous sembliez plutot raconter que chanter. Il faut tacher de mettre les syllabes longues sur des notes longues, les breves sur des breves, et si vous faites passer plusieurs syllabes longues et breves sur des notes d'égale valeur il faut faire entendre les longues sur le premier moment de chaque temps, et sur tout du 1.er temps.

Chapitre 28

Du Dessein, de l'Imitation, de la fugue et de leurs propriétés

Pour composer, il faut toujours choisir un dessein dont on ne doit pas s'écarter, et sur lequel on doit regler toute la suite du chant et de l'harmonie, ~~si le~~ si vous n'avez point de paroles pour vous régler.

Après vous être proposé un dessein ou un certain chant, il faut remarquer si dans la suite des paroles, il n'y en a point qui demandent une semblable expression, ou même qui soient répétées. Pour lors il faut emploïer l'Imitation ou la fugue qui font partie du dessein.

On distingue l'Imitation de la fugue. La 1.re peut n'avoir lieu que dans une seule partie, la 2.e qu'on nomme sujet se fait entendre alternativement dans chaque partie.

Chapitre 29

Des Intervalles qui doivent être distingués en majeurs, mineurs; Justes, ou parfaits; superflus, diminués

L'Octave ne s'altere pas. C'est le principe.

La Quarte et la 5.te premiere production de l'Octave s'alterent, mais perdent pour lors toute la perfection de leur Origine. Ce n'est plus qu'improprement qu'elles s'appellent Quinte et quarte. La 5.te Alterée est ou diminuée, ou superflüe, la 1.re qu'on appelle fausse est formée par l'addition de 2 tierces. Celle de 2 3.ce ♯ donnent la 5♯. La quarte diminuée est le renversée de la 5♯ et n'a point lieu dans l'harmonie. La ~~4~~ est renversée du triton.

La division de la 5.te donne 2 tierces, qui sont toutes 2 veritablement tierces, de differente espece néantmoins ainsi il faut nécessairement distinguer 3.ce maj.r et min.r

La division de la 3♯ donne 2 tons differents maj. et min. Cependant comme la distinction est insensible à l'oreille, on peut dire qu'il n'y a qu'une espece de 2.e ou de 7.e

17

le ton majeur divisé donne 2 semitons qui parconsequent n'ont pas la même origine que le ton. Ainsi il n'ont pas avec le ton le même rapport que la 3.e ♯ avec la 3♭.
Il n'y a que les tierces qui naissent avec la difference d'un semi ton. ainsi il n'y a qu'elles qui puissent être distinguées en majeures ou mineures, aussi bien que les sixtes qui ne sont que des 3.es renversées. les autres Intervalles naissent sans cette difference. Mais on y peut ajouter ~~ce~~ ~~ton~~ ou en retrancher ce semiton. ~~po~~ Mais pour lors elles sont alterées, Elles ne sont plus telles que dans leur origines. Elles ne sont donc ~~plus~~ point ni majeures ni mineures, mais superflües ou diminuées

De plus dans quelque ton que ce soit la 2.e la 4.e la 5.e et la 7.e ont toujours leur place determinée sans qu'elles puissent changer (car si la 7.e change en descendant dans le mode mineur, ce n'est qu'accidentellement pour descendre plus naturellement sur la sixte. d'autant plus que la 2.e ne change jamais. Elle est renversée de la 7.e) Il n'y a que la 3.e et la sixte qui change. donc.

Outre cela les intervalles qui se distinguent en majeurs et mineurs, peuvent encore être superflus ou diminués: comme de l'ut♯ au mi♭ ou du mi♭ a l'ut♯ du mi♭ au sol♯ du sol♯ au mi♭. Vous trouverez donc 4 sortes de 3.es et de 6.es Mais les autres Intervalles ne pourront se distinguer qu'en 3 especes sçavoir juste, superflu, diminué.

Si ~~l'intervalle~~ de l'ut au si est 7.e majeure, et du si à l'ut 2.e mineure; On seront la 2 diminuée, et la 7. superflüe. ~~Il~~ Il faut pourtant les admettre parcequ'aucun intervalle ne peut être superflu, qu'il ne puisse être diminué, et vice versâ.

Mais, direz vous pourquoi ne pas appeller la 7.e entre ut et si dans le ton ut. 7.e majeure, puisque ce n'est qu'une dispute de mots? C'est qu'en distinguant 7. maj: et 7.e mineure Il faudroit leur attribuer les qualitez des 3♯ et 3♭. Or elles ne les ont pas.

Mais comment appellera t-on la 7.e entre ut et si♯, si celle entre ut et si n'est pas majeure? On l'appellera 8.e Ou on ne lui donnera aucun nom parcequ'elle ne peut être d'aucun usage, non plus que la 3. entre fa♭ et la♯.

De même la 2.e entre ut et ut♯ ne s'appellera pas 2.e diminuée, mais Unison superflu.

Mais Il y a 7.e d'ut au si qui se sauve en montant, et une pareille qui se sauve en descendant. Pourquoi ne les pas distinguer?

On les distingue en appellant l'une superflüe, et l'autre simplement 7.e Elle ne differe de la 7.e du sol au la que par la modulation. d'ailleurs elle suit les memes regles, comme la 5.e du ~~ut~~ mi au si♭, ~~ut~~ et la 4.e du si♭ au mi dans la modulation de re suivent les regles de la veritable quinte et quarte. et quoique quelques uns les appellent improprement faussequinte et triton, personne ne s'est encore avisé de les appeller Quinte mineure ou Quarte majeure.

Les tierces reglent la Modulation. la Modulation regle l'Intervalle des 2.es 4.es 5.es 7.es 9.es 11.es ainsi l'Epithete de majeur ou mineur ne convient qu'aux tierces et aux sixtes.

Livre 3
Principes de Composition.
Chapitre 1er
Introduction à la Musique Pratique.

On sçait tout cela.

Entre les Parties chantantes le 1er dessus voix féminine la plus aigüe s'étend depuis le mi au dessous de la clef de sol, jusqu'au sol au dessus de la clef

Le 2e. dessus chantant voix féminine aigüe depuis l'ut de la clef jusqu'au mi au dessus de la clef de sol.

La Haute contre voix masculine la plus aigüe du sol sous la clef d'ut jusqu'au la au dessus.

La Haute taille du re sous la clef de fa, au fa au dessus de la clef d'ut.

La Basse taille ou concordant du si au dessous de la clef de fa au mi au dessus de la clef d'ut

La Basse contre voix masculine la plus grave du sol sous la clef de fa au re sur la clef d'ut

On peut ajouter au dessus et au dessous un ton ou semiton s'il y a nécessité.

Le violon s'étend depuis le sol sur la clef de fa jusqu'à l'ut ou au re ~~une octa~~ au dessus de l'Octave de la clef de sol, et même il y en a qui sçavent le faire monter plus haut.

La flute ne descend qu'au re sur la clef d'ut

Les Basses s'étendent depuis le sol de la clef jusqu'à l'ut deux Octaves au dessous de la clef d'ut. la Basse de viole descend même ~~a l'octave~~ jusqu'au la au dessous.

L'unisson est defendu dans la Composition. Cependant les Commençans peuvent l'employer au lieu de l'Octave, jusqu'à ce qu'ils sçachent mieux faire

Le 1er temps de la Mesure s'appelle bon ou principal; les autres Mauvais. Le 1er et le 3 temps de la Mesure a 4 temps sont également bons.

Chapitre 2
De la Basse fondamentale

La Basse fondamentale grand noeud de la Composition tant pour l'harmonie que pour la Mélodie ne doit proceder que par des Intervalles consonans sçavoir de 3.4.5.6. Monter de 3e. descendre de 6te. c'est la même chose. Il faut cependant préferer les plus petits intervalles aux grands la montée de 3ce. à la descente de 6te. &c Mais l'un est l'autre est indiffèrent quant à la base fond. ainsi en disant l'un nous sousentendrons l'autre. l'Octave est la même chose à peu près que l'unisson

Chapitre 3.
De l'accord parfait par ou commence la Composition a 4. parties.

Il est Composé de l'~~acc~~ 3e. la 5 et l'8. on peut indifferemment mettre la 3 ~~ou~~ la 5e. ou l'8e. au dessus des autres. Il faut seulement tacher de tenir les parties dans leur Ordre naturel le dessus au dessus de la taille, la taille au dessus de la Basse.

Chapitre 4

De la suite des Accords.

La Progression des autres parties doit être diatonique. C'est à dire qu'une note ne peut ~~passer~~ passer que sur une de ses voisines, si elles ne reste pas sur le même degré. et voici comme il faut s'y prendre.

1°. il faut choisir une note tonique qui déterminera la progression des notes dans son Octave. si cette note est ut, la progression sera ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut uniss~~ou~~ ou bas

Cette note ut placée à la Basse, placez en la 3. la 5 et l'8 dans les parties.

2°. si la basse après ut monte de 3. ou de 4te la partie qui aura fait l'Octave fera la Quinte, celle qui aura fait la tierce fera la ~~Quinte~~ Octave, et celle qui aura fait la 5te fera la 3e.

3°. si la basse monte ensuite de 5te ou de sixte, les parties qui auront fait la 5te l'Octave, et la 3e. feront l'Octave, la tierce et la Quinte.

4°. si on ne veut pas assujetir sa memoire à retenir ces progressions. qu'on fasse au moins attention a une des parties. si cette partie sans changer de place peut faire la 3e. la 5e. ou l'8e. dans l'accord suivant, il faut l'y laisser. sinon il faut la faire ou descendre ou monter d'un ton; et si après avoir fait la même chose aux 3 parties, il ~~se~~ s'en trouvoit 2 qui fissent le même intervalle, ce seroit signe qu'une de ces 2 notes pouvoit par sa progression diatonique remplir 2 sons de l'accord, l'un en montant l'autre en descendant, ainsi faites la monter au lieu de descendre ou vice versâ.

En Général on peut retenir que si la basse monte de 3 ou de 4. 8 conduit à 5, 5 à 3, et 3 à 8 et que si elle monte de 5 ou 6. par un ordre contraire 8 conduit à 3. 3 à 5. 5 à 8.

Pour donner ici des exemples, il faut remarquer 1°. de commencer et finir ~~par~~ la basse la par la note tonique, sans altérer aucun intervalle par aucun dieze. 2°. d'éviter ~~de~~ de faire paroitre la note sensible dans cette basse

Chapitre 5

De Quelques Regles qu'il faut Observer.

1°. Il faut éviter de faire 2 Quintes ou 2 Octaves de suites, à moins que les deux parties n'aient une progression contraire, c'est à dire que l'une monte, quand l'autre descend.

2°. Une partie ne doit pas monter de la 3e. mineure sur l'Octave. Nous étendrons bientôt cette regle en parlant de ~~l'octa~~ la dissonance. A présent il n'y faut pas faire attention.

Chapitre 6.

De l'Accord de la septième

Article premier.

L'accord parfait est composé de 3 sons (l'Octave n'est qu'une réplique) qui sont à la distance d'une tierce l'une de l'autre. ajoutez au dessus un 4e son à pareille distance vous aurez l'accord de la 7e.

Ce son ajouté à l'accord parfait étant dissonant, l'accord même devient dissonant.

On peut y ajouter l'Octave quand on compose à 5 parties ou pour faciliter la progression Diatonique des parties. et même on y met souvent l'Octave en retranchant la Quinte, quand c'est le cours naturel des parties.

Il ne faut faire pour le présent de 7.e que sur les notes de la basse qui seront précédées et suivies de 4.te en montant ou 5.te en descendant.

Le son dissonant de cet accord, c'est à dire la 7.e doit être préparé et sauvé d'une Tierce. Nous avons expliqué ces termes

Il faut faire en sorte que la 7.e soit préparée dans le dernier tems de la Mesure, et entendüe sur le 1.er tems de la mesure suivante.

Dès qu'on aura fait un accord de 7.e il faudra procéder par des Intervalles de Quinte en descendant ou de 4.te en montant jusqu'à la note Ut qui est supposée finale.

Il ne faut point de 7.e 1.o sur la nôte ut, parceque la finale ut sié doit porter l'accord parfait, 2.o sur la nôte si que nous nous sommes interdite dans la basse. 3.o sur les nôtes fa et mi, parceque selon nos hypotheses, étant chargées d'une 7.e Elles supposeroient la note si avant ou apres elles

Dans les exemples qu'on pourra faire en consequence la 7.e se trouvera toujours entre 2 Tierces, la 1.re sur le même degré qu'elle, la 2.e un degré plus bas.

l'Obligation de sauver la 7.e en descendant dérange la partie qui doit monter de la 5.te à la 3.ce lorsque la basse monte de quatre. Mais cette partie peut aussi descendre sur l'Octave et il faut lui donner cette progression, quand elle accompagne la 7.e C'est ce qui oblige de mettre souvent l'Octave au lieu de la 5.te dans l'accord de la 7.e

Quelquefois même on se trouve dans l'obligation ou de répéter une partie ou de faire 2 Quintes de suite. Il faut prendre ce dernier parti en observant que cette 2.de Quinte doit descendre si la Basse monte, et vice versâ. On fait quelquefois la même chose pour remettre les parties dans leur portée naturelle, pour rendre les Accords plus complets, ou pour un plus beau chant.

Article 2

La 7.e principe de toutes les dissonances peut être préparée et sauvée par toutes les Consonances. Les manieres de la sauver dérivent de la précédente. nous en parlerons. On peut la préparer par la Quinte et l'Octave. pour lors la Basse doit descendre de 3.ce ou monter diatoniquement. Mais si la Basse monte diatoniquement toutes les parties doivent descendre excepté celle qui fait la 7.e qui reste sur le même degré.

Au reste nous ne dérogeons ici à ce que nous avons dit dans l'Article 1.er qu'à l'égard de la 1.re 7.eme en tant qu'elle peut être préparée de la 5.te ou de l'8.ve Mais toutes les autres doivent être précédées et suivies d'une 3.ce

Maintenant on peut faire une 7.e sur mi.

Comme les 7.es font descendre les parties on peut en faire monter une ou même 2 à la fois d'une Octave, pour les remettre dans leur Ordre naturel, pourvu que ces parties ne fassent pas entr'elles 2 Octaves ni 2 quintes, et pourvu qu'on ne les fasse pas monter à un endroit ou la dissonance seroit préparée

Chapître 7.e

Remarques sur la dissonance.

La dissonance facilite la composition. si la basse monte diatoniquement, ou de quarte, ou de sixte, il y a toujours une note de l'accord qui sans changer devient 7.e de l'accord suivant, et par le moïen de cette 7.e on évite de monter de la 3.ce min, et par renversement de la 6.te mineure sur l'Octave. Mais il faut que cette 7.e puisse être sauvée de la tierce de l'accord suivant.

Chapitre 8

Du Ton et du Mode

On sçait ce que c'est que Ton d'ut, Ton de Ré. Mode majeur, Mode mineur (qu'on appelle aussi Ton majeur, Ton mineur) Ton majeur d'Ut. Ton mineur d'Ut &c.

Dans chaque Ton voici l'Ordre des sons dont l'Octave est composée en montant. Note tonique, 2.de note, Médiante, 4.e note du ton, Dominante tonique, 6.e note, Note sensible, Octave. C'est la médiante qui décide du mode, majeur ou mineur. La Dominante précède toujours la finale dans les cadences parfaites. La note sensible s'appelle ainsi parcequ'elle fait sentir le ton où l'on est, en tant qu'elle ne se fait jamais entendre dans une partie quelconque, que la Note tonique ne suive immédiatement. ces 3 Notes forment dans tous les tons le même intervalle avec la Note tonique, excepté que dans les Tons majeurs la médiante forme une tierce majeure, et dans les mineurs une 3.ce mineure avec la tonique

Chapître 9.

De la Manière de Moduler Harmoniquement quand on donne à la basse une progression diatonique.

On peut regarder comme note tonique toute note qui a un accord parfait, et comme dominantes celles qui ont un accord de 7.e, avec cette différence que la seule dominante tonique a nécessairement sa tierce majeure. dans les autres elle peut être mineure. Dans le ton d'Ut la seule note ut est tonique donc elle seule peut avoir l'accord parfait. et dans ce même ton la seule note sol portera l'accord de 7.e

Il n'y a pour ainsi dire que 2 Accords dans l'harmonie, le parfait et celui de 7.e ceux cy sont affectés à une certaine progression de basse, telle que nous l'avons dit jusqu'à présent. changez cette progression de la basse, vous ne changez pas pour cela les accords vous ne faites que transporter une Octave plus haut ou plus bas l'un des sons dont ils sont composés. Voila toute l'harmonie.

Dénombrement des accords consonans dérivés du parfait.

L'accord parfait 1.3.5 se fait sur la Note tonique et quelquefois sur la dominante

6. L'accord de sixte 1.3.6 renversé de 6.8.10 = 1.3.5 sur la médiante.

$\frac{6}{4}$ l'accord de sixte quarte 1.4.6 renversé de 4.6.8 = 1.3.5. sur la dominante mais plus rarement que le parfait et celui de 7.e

Dénombrement des accords dissonans dérivés de celui de la 7e.

7 L'accord de 7e d'une dominante tonique est 1.3.5.7.

5̸ L'accord de fausse 5te. 1.3.5♭.6. renversé de 6.8.10.12 = 1.3.5.7. ne se fait que sur la note sensible

6e ou 6✱ ou 6e petite sixte 1.3.4.6. renversé de 4.6.8.10 = 1.3.5.7. se fait sur la 2e. note du ton

4✱ de triton. 1.2.4✱6 renversé de 2.4.6.8 = 1.3.5.7. ne se fait que sur la 4e. note.

La Note tonique ne prête son accord parfait qu'à sa Mediante et à sa Dominante. Quoique l'Accord parfait convienne mieux a la Dominante, et que celui de 7e. semble affecté a elle seule, sur tout lorsqu'elle précède immédiatement la note tonique. sur elle la différence de l'accord parfait a celui de 7e. est peu de chose, puisqu'elle ne consiste que dans un son ajouté que le Compositeur est libre de retrancher. Il ne le faut pourtant point faire sans sçavoir pourquoi

La Dominante, avons nous dit ne porte un accord de 7e. que quand elle est suivie de la note tonique, Il faut ajouter. ou d'une note qui porte l'accord dérivé de celui de la note tonique, comme de la Mediante avec l'accord de 6te. et de la dominante même avec celui de $\frac{6}{4}$ Il en est de même des Accords dérivés de la Dominante tonique, considérés comme tels. Ils ne doivent paroître qu'avant la note tonique ou ses dérivés. Ainsi comme l'accord de la 7e. de sol dans le ton d'ut est sol, si, re, fa. si une de ces nôtes précède la note tonique ou la Mediante dans la basse, les 3 autres doivent l'accompagner.

La dominante peut avoir l'accord parfait, et de plus cet accord parfait subsiste dans celui de la 7e. Il faut donc qu'il soit précédé comme celui de la note tonique. Il faut donc que cette dominante tonique ait elle même une dominante une Quinte au dessus d'elle, dont l'accord de 7e. pourra la preceder. dans le ton d'ut, c'est Re qui sera cette Dominante. son accord de 7e. est re, fa, la, ut. ainsi aucune de ces nôtes ne pourra preceder la dominante dans la basse, que l'accord ne soit composé des 3 autres notes (Il en faut, je crois, excepter ut, qui est note tonique, et ne porte par conséquent comme telle que l'accord parfait.)

La Note tonique porte donc toujours l'accord parfait, la Mediante celui de sixte, la dominante si elle n'est pas suivie de la note tonique le parfait, si elle en est suivie l'accord de 7e.

La 2e. note en montant précède la Mediante, en descendant la Note tonique elle portera toujours l'accord de petite sixte.

La 4e. note en descendant précède la Mediante. elle portera un accord de triton. Mais en montant elle précède la Dominante, et est une des 4 notes qui forment la 7e. de la dominante de cette dominante. Elle portera donc un accord dérivé de ~~cette dom~~ cet accord de 7e. Ce sera celui de la gde. sixte

La 6e. note qui précède la Dominante en descendant doit pareillement porter un accord dérivé de ~~celui~~ l'accord susdit de 7e. Ce sera la petite sixte. En montant on lui donne un accord de sixte nous verrons dans la suite pourquoi. Comme elle précède la Note sensible

qui porte un accord dérivé de celui de la Dominante, elle devroit naturellement porter l'accord de petite sixte.

La Note sensible en montant précède la Dominante, donc elle porte l'accord de fausse quinte. Mais en descendant elle ne peut plus être regardée que comme Médiante de la dominante, et comme telle elle porte l'accord de sixte.

Chapitre 10
De la Basse Continüe

Une Basse procedant Diatoniquement et chargée d'accords divers s'appelle Continüe.

Chapitre 11
De la progression de la basse qui détermine en même tems celle des Accords et comment on peut rapporter un Accord dérivé à son fondement.

On ne limite point la progression des Notes d'une basse qui ne portent que des accords Consonants, comme la note tonique, la Médiante, la Dominante, pourvu que cette progression ne soit pas étrangere au ton que l'on traite.

La progression d'une note qui porte un accord dissonant est limitée, parceque tout accord dissonant en domine un autre.

~~Pour rappeal~~ Un accord dissonant a toujours ~~pr~~ 2 notes qui se suivent. La plus haute est le fondement de l'accord, et la plus basse en fait la 7e. ainsi si cette note fondamentale est un sol, l'accord parfait de la note ut doit suivre, ou un de ses dérivez. (Nous supposons ut note tonique, dans quoi il pourroit suivre l'accord de la 7e. d'ut ou un de ses dérivez.) Il faudroit absolument changer une basse qui ne seroit pas conforme à ces principes. Nous ne parlons pas de certaines exceptions qu'introduit la Cadence rompüe ou irréguliere &c. En Général dans la basse fond. que 2 sortes d'accords le parfait, celui de 7e. et que la basse descende de 5te. après celui-ci.

Remarquez que dans la Basse l'accord d'une Note qui précède un Accord parfait se rapporte toujours à l'accord qui suit et jamais à celui qui précède. Cela posé, Nous donnons pour regle Générale

1°. Toute note qui précède en montant d'un ton ou d'un semiton une note sur laquelle se fait l'accord parfait doit porter l'accord de $\frac{6}{5}$ ou de $\frac{5}{\ }$ la différence de ces 2 accords n'est que dans la basse. La note sensible monte d'un $\frac{1}{2}$ ton sur la tonique, et la ~~dominante~~ 4e. note d'un ton sur la ~~4e note~~ dominante. Mais comme la Dominante a tous les attributs de la note tonique, le Compositeur est libre de changer ce ~~semiton~~ ton en semiton par le moïen d'un Dieze, pour rentrer, s'il veut, dans son 1er ton après l'accord parfait de la dominante.

2°. Toute note qui précède en descendant celle où se fait l'accord parfait doit porter celui de petite sixte. C'est la même chose de précéder en descendant l'accord parfait de la Tonique ou ~~Médiante~~ Dominante, ou en montant l'accord de sixte de leur médiante. Ainsi ~~#~~ par le moyen de ces notes, on ne peut distinguer la Tonique, de la Dominante. Mais on les distinguera par les notes qui sont au dessous de celles cy, par la Tierce mineur de la Tonique dans les tons mineurs &c.

3°. Toute note qui se trouve une 3.ce au dessus ou au dessous de la Tonique ou de la ~~mediante~~ Dominante, doit porter l'accord de sixte, si la progression de la basse conduit a une de ces notes.

4°. Comme la Mediante représente la Note tonique, si la 4.e note descend sur elle, elle doit porter l'accord du Triton, quoiqu'on puisse aussi lui donner celui de 4.e sixte.

Toutes ces regles sont fondées sur les principes que nous avons posées. La 2.e 4.e 6.e et 7.e note ne portent les accords dissonants que nous leur attribuons, que parce ~~leurs~~ ces accords sont renversez de l'accord de 7.e de la note qu'elles représente, note qui domine la note suivante, ou celle qui est représentée par la note suivante, ce dont on peut se convaincre en mettant la base fondamentale, au dessous d'une qu'on fera proceder diatoniquement dans toute l'étendüe de l'Octave en montant et en descendant. pour basse fondamentale de la 6.e ~~ou~~ la note, on met un re ou 2.e note en montant, comme en descendant. Cependant on ne fait pas l'accord de petite sixte sur cette 6.e note en montant. On en retranche la Quarte. 1°. parce qu'on le peut faire. 2°. parceque cet accord dissonant de petite sixte ne feroit pas un bon effet avec l'accord de fausse quinte qui suit. La 3 de la petite sixte qui feroit la dissonance, ne pourroit être sauvée que sur la note sensible ~~qui se tr~~ ou dissonance majeure qui de cette maniere se trouveroit doublée, puisqu'elle suit dans la basse, ce qui est defectueux. 3°. à cause de la 3.e regle cy dessus.

De plus, il faut remarquer que la progression diatonique des parties est quelquefois dérangée par celle de la basse pour les raisons que nous avons dites ailleurs.

3°. dans l'exemple de la base procedant par ordre diatonique, avec la base fond. au dessous, il se trouve des 7.es non préparées. Nous en parlerons.

4°. la base fondamentale sous la Mediante ~~et~~ ~~4~~ monte d'un ton sur la 4.e note. Mais on y sousentend la progression d'une 3.e et d'une 4.e. 4 comme nous l'avons dit au livre précédent. sous ut un ut sous re un sol avec acc. de 7.e sous mi un ut acc. parf. et un la acc. de 7.e sous fa un re acc. de 7.e &c.

5°. si la Dominante au lieu d'être précédée de la 4.e note l'étoit de la 2.e ou de la 6.e il faudroit dans les accords mettre un dieze à la 4.e note, excepté quand dans un ton mineur la dominante est précédée de la 6.e note, et même si elle est précédée de la 2.e note ce dieze peut s'omettre au gré du compositeur

Chapitre 12
Suite des Regles tirées
De l'exemple d'une basse continüe procedant diatoniquement dans toute l'étendüe de l'Octave.

Lorsqu'une Note de la Basse est marquée d'un accord de 7.e on peut toujours en retrancher la 7.e excepté quand cette 7.e se trouve préparée par une consonance. Encore si cette consonance est une 3♯ ou 6♯ il faut mieux la faire monter d'un demiton. Si la Note de la basse est marquée d'un accord derivé de celui de 7.e on peut retrancher un des 2 sons qui forme la dissonance comme la 3 ou la 4 dans la petite sixte.

On peut répéter dans la Basse une ~~ou plusieurs~~ note avec le même accord ou avec differents.

On peut dans la basse passer d'une note à une autre dont l'accord ne differe que de nom, sans répéter cet accord comme de la tonique, à la mediante, et vice versa, de la 6e note à la 4e de celle cy portant $\frac{6}{5}$ à la 2e precedant la Dominante &c. cependant quand l'accord est dissonant, il faut ajouter ~~[illegible]~~ à l'accord la note que l'on quitte, et retrancher celle que l'on prend, excepté ~~à la Dominant~~ quand la note que l'on prend ~~porte~~ doit porter l'accord de 7e.

Chapitre 13

De la Cadence parfaite.

L'accord de la Dominante peut être parfait en sous entendant la 7e. la note tonique dans une Cadence doit se frapper au 1er temps de la mesure. On peut faire 4 parties sur une Cadence de basse, et chaque partie servant de base on a par ces cadences renversées autant de manieres de se reposer. Comme l'accord parfait peut suivre la gde sixte comme la note sensible; On peut se reposer sur la dominante, comme sur la finale.

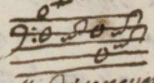
Chapitre 14

De la Note sensible et de la maniere dont se sauvent toutes les Dissonances.

Dès que la note sensible paroit dans un accord dissonant, il doit être suivi de l'accord parfait sur la tonique, ou d'un de ses dérivés. Mais si elle ne paroit pas, cet accord doit être suivi d'un autre dissonant, et celui cy d'un autre, jusqu'à ce que la Note sensible paroissant détermine la conclusion, ou une imitation de la conclusion si ce n'est qu'un dérivé du parfait qui suit.

Cependant après l'accord dissonant de grande sixte ou ses dérivés on peut faire paroitre l'accord parfait de la Dominante.

La note sensible se reconnoit à l'intervalle de triton ou fausse 5e qui est entre 2 notes d'un accord de 7e de la Dominante tonique. Le son qui fait le triton est la note sensible et la dissonance majeure.



Celui qui fait la fausse quinte est la 7e de la Dominante, et s'appelle dissonance mineure. vous voiez a coté leurs progressions ~~dont est née~~ marquée par des guidons, d'ou est née la regle de sauver toutes les dissonances. la majeure doit monter d'un demiton, la mineure descend diatoniquement. Celle cy peut être sans la majeure mais non pas vice versâ.

Chapitre 15

De la Onzieme dite Quarte.

Cet accord precede ordinairement la Cadence parfaite; il ne differe du parfait qu'en ce qu'on fait entendre une quarte au lieu d'une tierce. Cette quarte ou 11e est dissonante elle se sauve naturellement en descendant sur la tierce. Aussi ne la fait on entendre que sur une note qui doit naturellement porter l'accord parfait ou celui de 7e. Et l'accord de la 4e est toujours suivi d'un de ces accords sur la même note.

La Quarte ou 11e se prépare de toutes les Consonances 3e sur la 6e note, 4te sur la Dominante Quinte sur la 4e note, sixte sur la Médiante. Octave sur la note tonique et même de la 7e sur la 2e note, et de la 5̶ sur la 4e note diézée.

Chapitre 16

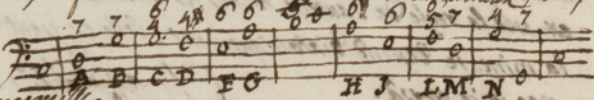
De la Cadence Irréguliere

Elle se fait sur la Dominante precedée de la tonique, ou sur la tonique precedée de sa 4e note. ces 2 notes doivent porter l'accord parfait. Cependant en ajoutant une sixte a l'accord de la premiere la Conclusion se fait mieux sentir.

Cette sixte ajoutée fait avec la Quinte une dissonance qui se sauve en faisant monter la sixte sur la tierce

Cette même sixte ajoutée donne la liberté de mettre l'accord de $\frac{6}{4}$ sur la Dominante, quoiqu'elle soit precedée de la 4e note ou de la 6e. parceque pour lors l'accord de la 4e note n'est plus censée formée de celui de 7e de la 2e. mais il est lui même Original et prepare pour la Cadence Irreguliere l'accord parfait sur la note tonique, representé par celui de $\frac{6}{4}$ sur la dominante. celui de petite sixte sur la 6e note sera aussi pour lors renversé du parfait de la 4e avec l'addition de la sixte et appartiendra à la même cadence. Cequi donnera encore le moyen de composer une Musique à 4 ou 5 parties, ou il y aura ~~toujours~~ une ~~note~~ partie qui fera toujours la sixte contre la basse, excepté la 1re et la derniere note s'entend. On peut même y joindre la Basse fondamentale pour 6e partie.

L'Harmonie ne consiste donc qu'à mettre à la Basse telle note qu'on veut pourvu qu'elle soit comprise dans ~~la bas~~ l'accord fondamental, et à mettre les autres au dessus, en conformant toujours son harmonie à l'une des 2 Cadences susdites, ou à la progression de la basse fond. remarquant que si la progression de cette Basse fond. n'est pas limitée apres les Consonances, elle l'est apres les dissonn. devant descendre de 5te. si on n'a pas la facilité de rapporter les notes de sa basse a leur fondement, il faut voir quelle place elles occupent dans le ton ou l'on est, et leur donner l'accord convenable selon les regles posées cy dessus. au reste lorsque la progression de la basse est la même que de la basse fondamentale, il faut employer les accords fondamentaux, excepte quand on passe de la 6e note à la Médiante, ou l'harmonie renversée de la Cadence irréguliere convient à merveille.



A 7e. parceque la progression est fondamentale

B 7e. parcequelle est preparée par la 3e qui autrement monteroit sur l'Octave.

C $\frac{6}{4}$ parceque la Note sensible ayant paru dans l'Accord precedent, elle a annoncé l'accord parfait de la Note tonique.

D 4# on auroit pu mettre $\frac{6}{5}$

F 6e quoique la progression soit fondam. parce qu'il faut necessairement sauver la dissonance precedente

HJ. cadence irrégulière renversée des notes fa, ut de la basse fondamentale.
L $\frac{6}{5}$ qui est le même que celui de 7 de la note M voiez chap. 12.
M 7e. pour la même raison que A prépare la 11e. N qui prépare la cadence parfaite

Chapitre 17

Des différentes progressions d'une basse qui ont rapport ensemble, et dont l'harmonie ne change point dans les parties supérieures.

lorsque la progression naturelle conduit à la tonique par exemple, on peut lui subroger sa médiante ou sa dominante avec l'accord de $\frac{6}{4}$. de même à la dominante portant accord de 7e. on peut subroger la 7e. note avec 5̸ ou la 2e. avec 6̸ ou la 4e. avec 4♯ ou la 7e note avec 6, ou la 2e. avec $\frac{6}{4}$. si elle porte l'accord parfait mais dans cette dernière supposition le ton change.

pareillement si la 2e. note domine la dominante, et par conséquent porte un accord de 7e. on peut mettre en sa place la 4e. note avec $\frac{6}{5}$ ou la 6e. avec 6̸. ou bien au lieu de cette dominante tonique, après la 2e. note marquée d'un 7. vous mettrez la même 2e. note avec 6̸ ou la sensible avec 5̸ ou la 4e. note avec 4♯. ou enfin vous pouvez faire l'une et l'autre renversement à la fois.

l'accord de $\frac{6}{4}$ convient souvent mieux que le parfait à la dominante, surtout lorsqu'elle se trouve dans un tems faux de la mesure

Chapitre 18

De la manière de préparer les dissonances.

La dissonance majeure n'étant pas dissonance par elle même ne se prépare
pas. la mineure se prépare, comme nous avons dit que se préparoit la 7e. ainsi
lorsqu'on ne s'écarte pas du ton que l'on traite, on peut sans difficulté faire entendre une
dissonance dont la note qui la forme aura fait consonance dans l'accord précédent.
Cela se pourra faire aussi en passant d'un ton à un autre, quand on sçaura comment il
faut s'y prendre pour rendre leur enchaînement agréable. de plus nous avons dit qu'une
même note pouvoit servir a plusieurs dissonances, lorsque les accords où elle se trouvent
ne sont qu'un même accord dans le fond, et que la 11e. pouvoit être préparée par
la 7e. ou la 5̸ d'où nous pouvons conclure qu'une dissonance peut en préparer une
autre dans un accord qui nous paroît différent du premier, pourvu qu'on ne change pas
de ton en ce cas.

Nous avons dit que ~~une dissonance~~ la 7e. ne pouvoit être préparée que de la 3e. la 5e.
ou l'8e. ce qui doit s'entendre seulement de la basse fond. car dans le renversement des
accords, la 7e. et par conséquent la 3e. de la 6̸ la 5e. de la $\frac{5̸}{6}$ ou de la 5̸, la son de la basse
sous l'accord de 2e. la 9e. la 11e. peuvent être préparées par toutes les consonances, par
l'unisson, la 3, la 4, la 5, la 6, l'8e.

Comme on ne doit commencer une pièce que par un accord consonant, le premier
accord dissonant ne peut paroître qu'après un consonant. si dans ce dissonant l'a note
sensible ne paroît pas, il doit être suivi d'un autre dissonant jusqu'à ce que la note sensible paroisse.

Or l'accord consonant qui doit preceder le 1er dissonant est l'accord parfait de la note tonique, ou de la dominante, ou de la 4e note, ou l'accord de sixte de la mediante de ces 3 notes, ou l'accord de $\frac{6}{5}$ de la dominante tonique seulement

Chapitre 19

Des occasions où l'on ne peut préparer les dissonances.

Lorsque la Basse fondamentale monte de tierce ou de 5te pour descendre ensuite de Quinte. L'accord de la 7e (ou ses derivez) doit se faire entendre sur la 2e de ces notes. mais il n'y a aucune consonance dans l'accord precedent qui puisse la préparer. Il en est de même des accords renversez par rapport à la dissonance mineure. Mais si apres cette 1re dissonances, il en suit d'autres il faut les préparer et les sauver toutes par la tierce du son fondamentale.

Nota que lorsque la basse fond monte de tierce pour descendre ensuite de Quinte On peut changer le ton en donnant un semitone majeure à la 2e de ces nôtes si elles ne la pas déja.

Chapitre 20.

Dénombrement exact des différentes progressions de la Basse selon les différentes dissonances qu'on y employe.

Nous donnons maintenant la liberté de faire dans les progressions de 5te en descendant l'accord de 7e sur toutes les notes du ton. En les accompagnant alternativement de 5 et d'8 à moins que pour rendre l'harmonie plus complete on n'y ajoute une 5e partie, comme nous faisons.

Maintenant prenez pour basse la 1re ou la 3e basse vous trouverez des accords de 2e precedés et suivis d'accords de grande sixte. dans la 2e et 4e l'accord de la 7e sera toujours suivi de celui de 6.

La progression des 4 1res basses est la plus naturelle par rapport a la Basse fond. celle de la 5e est tirée de la 1re et 4e marquées de ✠ et celle de la 6e est tirée de la 2e et 3e marquées de ✝. L'accord de 7. n'y est pas chiffré, parce qu'on peut en retrancher le son de la 7e retranchant pareillement de l'accord précedent le son de l'8e qui n'y étoit que pour préparer la 7e.

La 1ere et la 2e basse sont disposées par tierces, et pareillement la 3e et 4e quand celles cy descendent diatoniquement, celles la restent sur le même dégré et vice versâ. de ces 2 parties qui descendent l'une est la dissonance. l'autre n'y est determinée que par la progression de la Basse fondam. et la descente de la dissonance. Elle pourroit rester sur le meme dégré si la progression de la basse n'étoit que par tierce en descendant, et serviroit pour lors à preparer la dissonance qui seroit sur cette note de basse descendüe d'une tierce.

Toutes ces parties ne peuvent être entendües ensemble. Il faut retrancher la 5e et 6e basses. Ou si on veut entendre celles cy, il faut retrancher les 4 premieres.

Si vous prenez pour basse une des 4 premieres. les 3 autres formeront les sons marqués par les chiffres de cette basse. si vous emploiez la 5e basse, il faut retrancher la 1ere qui a trop de rapport avec elle, et si vous vous servez de la 6e il faut retrancher la 3e des 4 superieures et eviter la rencontre de 2 octaves dans la 1ere mesure.

La 5e et 6e basse font un bel effet prises separement. on peut même les faire sincoper. Il est difficile d'ajouter 2 autres parties ~~à celles cy~~ à ce dernier exemple, parceque le renversement y introduit une certaine supposition, qui demande une grande connoissance de l'harmonie. Ainsi pour le présent, il ne faut le pratiquer qu'à 2 parties seulement.

ou par renversement

Quand on fait servir une partie de Basse, il faut faire quelques legers changemens pour la faire commencer par la note tonique, et finir par la cad. parf.

Chapitre 21

De l'Accord de la seconde.

L'accord de la 2e est renversé de celui de la 7e de maniere que la dissonance se trouve dans la basse. Ainsi pour faire cet accord, il faut faire entendre dans le 2e temps de la mesure à la basse le son qui au 1er temps de la mesure suivante doit porter l'accord de 2e et descendre ensuite, ce qu'il faut repeter jusqu'à ce que la dissonance majeure paroisse, pour qu'elle soit suivie pour lors d'un accord consonant. Cependant dans une progression fondamentale semblable à celle du dernier chapitre on peut ne pas faire attention à la dissonance majeure sur la 4e et 2e note et descendre par la même progression jusqu'à la note tonique, ou se fera la conclusion apres l'accord de 5 sur la note sensible. la dissonance majeure est pour lors regardée comme mineure.

Dans la progression susdite de la Basse on peut faire l'accord de 7e ~~et de~~ 6 ~~altern au~~ alternativement ou ceux de 5 et 2 avec cette différence qu'il faut faire les 2 1ers quand les notes de la Basse qui sont sur le même dégré sont renfermées dans la même mesure, et les 2 autres quand de ces 2 notes l'une est au dernier tems d'une mesure, et l'autre au 1er de la Mesure suivante. si dans l'exemple du Chapitre précedent vous voyez le contraire, c'est que ces basses représentent des dessus. Car si vous les prenez pour basses, il faut absolument suivre la regle que nous donnons.

Remarquez donc que selon la différente progression de la Basse la 1.re dissonance peut être préparée de la 3.e de la 5.e de l'8. les autres doivent être préparées de la tierce, et toutes doivent être sauvées de la 3.e ~~[illegible]~~ cependant pour diversifier le gout du chant, on peut entremeler des dissonances preparées par la 5.e ou l'8.e Mais cela ne doit se faire que rarement, et avec discernement, parceque cela ne se fait que par licence, comme ce n'est aussi que par licence qu'on les sauve quelquefois de la 5.e et de 8.e Au reste nous rapportons tout à l'harmonie fondamentale.

Chapitre 22

Des Tons et des Modes en général

Article 1.er

Des Tons Majeurs.

Il y en a 12. Ut; sol, ✱; Re, 2✱; la, 3✱; mi, 4✱; si, 5✱; fa✱, 6✱; Ut✱, 7✱. fa, b; sib, 2b; mib, 3b; lab, 4b. Tous suivent la même progression diatonique que le ton d'ut, et ont les intervalles égaux, et on peut appeller ut la Note Tonique de ces différens tons

Article 2.

Des Tons Mineurs.

Il different du Majeur 1.o par rapport à leur tierce qui est mineure, 2.o par rapport a leurs sixte et 7.e qui sont mineures en descendant seulement, car en montant l'une et l'autre est majeure comme dans le ton majeur.

Les 12 tons mineurs sont Re; la; mi, ✱; si, 2✱; fa✱, 3✱; Ut✱, 4✱; sol✱, 5✱; Re✱, 6✱; sol, b; Ut, 2b; fa, 3b; sib, 4b. mib avec 5b est le même que Re✱ avec 6✱.

Chapitre 23

De la Maniere de passer d'un ton à un autre ce qui s'appelle encore Moduler.

1.o Toute note portant l'accord parfait doit passer pour Tonique. Ainsi dans des exemples de l'accord parfait autant de Notes, autant de Tons. On voit par ces exemples que pour passer d'un ton à un autre, il faut que la Basse fond. procede par des accords consonans. Ainsi la Note Ton. d'un ton peut devenir Mediante, Dominante, 4.e ou 6.e note d'un ton.

2.o Elle peut même devenir 2.e ou 7.e note mais jamais note sensible, et même la note tonique d'un ton mineur ne peut devenir que 2.e note.

3.o Lors qu'on veut rendre Tonique la Dominante d'un ton majeur, le ton de cette Dominante doit être naturellement majeur, quoiqu'on puisse le faire mineur, mais avec jugement. Pareillement ~~le~~ ton de la dominante d'un ton mineur doit être mineur.

4.o Il est bon de moduler 3 ou 4 mesures au moins dans le ton dans lequel on a commencé avant que de changer le ton.

5.o On fait mieux de passer de ce ton dans celui de sa dominante plutot que dans tout autre, et pour lors la Note Tonique devient 4.e note. Ce qui peut se faire par le moïen d'une cadence irreguliere.

6°. Dès que l'on change de ton, il faut en connoître la Note tonique et en conformer tous les degrés au ton d'Ut ou à celui de Re ou la. du ton d'Ut vous passez à celui de sol majeur, il faut un Dièze à la 7e note fa toutes les fois qu'elle se rencontrera, pour qu'elle soit à l'égard de sol, ce que si est à l'égard de la. si c'est à sol mineur que vous passez il faut un b mol à la médiante si, un dièze à la 7e note fa toutes les fois qu'elle montera, et un b mol à la 6e note mi toutes les fois qu'elle descendera &c.

7°. Il n'y a que le ton par lequel on a commencé dont le retour puisse plaire. ainsi vous avez commencé par le ton d'Ut, vous avez continué par celui de sol. vous passez ensuite à celui de mi. il ne seroit pas bien de reprendre celui de sol pour rentrer à ut ou pour passer à celui de re ou de la. il vaut mieux passer directement à ces autres tons, pour rentrer enfin dans celui d'Ut par ceux qui en approchent le plus. et quand vous y êtes rentré, il faut y moduler quelques temps avant que de finir, et même plus longtemps qu'au commencement.

8°. Il vaut mieux passer dans le ton de la 6e note d'un ton majeur, que dans celui de sa médiante. C'est le contraire dans le ton mineur. remarquez au reste que ces 2 notes sont réputées majeures dans le ton majeur, mineures dans le mineur.

9°. Pour connoître de quel nature est le ton où l'on entre, il faut examiner l'Octave de celui que l'on quitte, ou par lequel on a commencé. la tierce de votre nouvelle Note tonique est elle majeure dans cet Octave, votre nouveau ton sera majeur et vice versâ. Au reste pour bien faire (si la longueur de la piece n'en dispense) il faut que la Nouvelle note tonique, sa tierce, sa Quinte se trouvent sans altération dans l'Octave du ton par lequel on a commencé. ainsi d'Ut on peut passer à mi, fa, sol, la et même à Re. de Re mineur on peut passer à fa, sol, la, sib, Ut. Car icy dans le ton mineur il faut prendre l'8e telle qu'elle est en descendant, sans ♯ à la note sensible, ce qui peut aussi se pratiquer dans le ton majeur, où on passe quelquefois d'Ut à sib.

10° Il faut passer d'un ton à un autre le plus insensiblement qu'il sera possible.

11°. Il faut que la derniere note du ton que l'on quitte porte toujours un accord consonant, de sorte qu'il faut que ce soit la note tonique même, sa Médiante, ou sa Dominante, ou quelquefois sa 6e note qui peut porter l'accord de sixte.

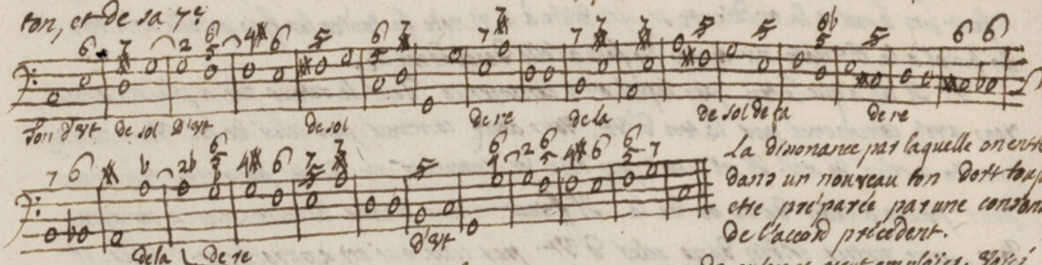
Chapitre 24.

Suite des Regles contenües dans le Chapitre précédent.

C'est d'abord par les cadences qu'on apprend à changer de ton. Car après l'accord parfait qui les termine on peut passer où l'on veut.

On répète quelquefois la Note tonique après l'accord parfait avec l'accord qui convient au nouveau ton dans lequel on veut entrer. En lui donnant un accord de 7 ou de $\frac{6}{4}$ vous la rendez Dominante; médiante ou 6e note par la 6; 4e note par le $\frac{6}{5}$ ou 4♯; par la 6 elle devient 6e note en descendant sur la dominante ou même quelquefois 2e note. lorsqu'elle porte la 3e ♯ elle peut devenir dominante sans rien changer. On peut la rendre note sensible en la faisant monter d'un demiton, et lui donnant la 5

La Mediante d'un ton peut devenir 6e note d'un autre une 5te au dessus du 1r et vice versa. l'on peut encore changer de ton par le moyen des 7e. 7/5. 2. 4#, 6/5, et 5, de sorte qu'il n'y a qu'a faire passer un ou plusieurs de ces accords sur les notes d'une basse et y faire rencontrer un intervalle de # ou de 5. ce 4# ou cette 5 seront formés de la 3e maj. de la Dominante d'un nouveau ton, et de sa 7e.



La dissonance par laquelle on entre dans un nouveau ton doit toujours etre préparée par une consonance de l'accord precedent.

Cecy sert à composer une basse conformement aux accords qu'on y veut employer. Voici la chose d'une autre maniere en laissant la liberté de composer la basse à songré, dont la progression fera connoistre les accords qu'il y faut employer.

Chapitre 25

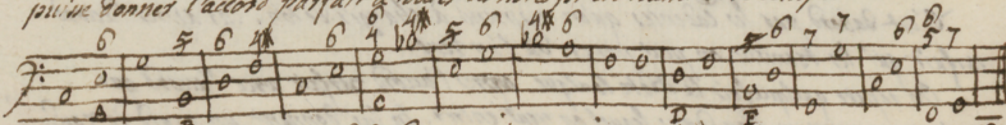
Comment on peut connoistre les accords qu'il faut donner aux notes d'une basse dans une progression quelquonque.

Article 1er.

1°. il faut s'attacher aux Cadences et a tout ce qui a rapport à une conclusion de chant. les commençans ne peuvent gueres se dispenser d'en faire entrer à tout moment dans leur basse, sur tout lorsqu'ils veulent changer de ton, ce qui n'est pas difficile à remarquer ces conclusions se faisant toujours sur le 1er tems de la mesure. On les sent dabord. ainsi ces notes qui sont au 1er tems de la mesure doivent porter l'accord parfait, ce qui les fait regarder comme toniques

2°. si apres une note tonique la basse procede par des intervalles consonants, on peut donner l'accord parfait à chaque note de cette basse, jusqu'a celle qui ~~precede~~ est suivie d'un intervalle diatonique, a l'exception de celles qui se trouvent une 3 au dessus ou au dessous d'une autre qui porte l'accord parfait, et qu'elles precedent. Il faut mieux pour lors donner a celles cy l'accord de 6e que le parfait. Mais si de ces 2 notes la 1re doit avoir l'accord parfait, la 2e une tierce au dessus ou au dessous aura l'accord de 6te pourvu qu'ensuite la progression ne soit pas consonante parceque cette progression demanderoit l'accord parfait ou de 7e. ce qui s'éclaircira mieux par la suite.

3°. Cette note qui porte l'accord de 6te est toujours Mediante ou 6e note. quoyqu'on puisse donner l'accord parfait à toutes ces notes, si on craint de se tromper.



A par la regle precedente accord de 6.

B pareil accord par la regle precedente. Mais on y ajoute une fausse quinte, comme on auroit pu ajouter une 7e a l'accord parfait de la Dominante, parcequ'on sçait qu'elle est note sensible du ton d'ut, qu'on ne quitte qu'a C.

L'accord de $\frac{6}{4}$ sur la dominante ~~[illegible]~~ pour eviter la fausse relation de la 3 majeure de cette dominante avec le sib. qui suit. L'intervalle de 5 qui se trouve entre ce sib qui change le ton, et le mi suivant determine le mi a être note sensible. L'accord du sib se conforme au nouveau ton de fa et est parconsequent 4#. Il est formé par l'accord de $\frac{6}{4}$ que porte la dominante sol qui n'est pas sorti du ton d'ut. On auroit pu cependant donner a cette dominante l'accord parfait mineur et meme celui de 6 et ~~a l'accord~~ au mi precedent celui de 5 changeant de son le ton, qui est determiné a ce changement par l'intervalle de 5 entre ce mi et le sib qui suit. Cependant dans la progression de 5.tes en descendant cet intervalle se trouve entre la 6.e note et la 2.e du ton mineur seulement sans changer le ton, parceque dans cette progression ce ne sont que differentes dominantes qui ~~font~~ vont chercher la dominante tonique.

Il faut faire attention à ce qui suit plutot qu'a ce qui precede. ainsi contre la Regle precedente la note D portera l'accord parfait, parcequ'on ne pouvoit lui donner que la 6b conformement à la note qui precede et qui suit. Mais ce si quitte aussitot son b. cela feroit une fausse relation.

E 5 pour la meme raison que cy dessus.

souvenez vous qu'il faut conformer l'harmonie au ton qui suit plutot qu'a celui qu'on quitte, lorsque le choix de 2 accords sur une même note nous est indifferent

Article 2

Des Cadences imparfaites

Nous appellons Cadence imparfaite une imitation de la Cadence parfaite ou l'on met pour basse une des parties qui devroit être au dessus, ce qui change la progression de la basse et non le fond de l'harmonie

Pour entendre ces parties ensemble il faut retrancher A et C. qui ont trop de rapport avec la partie superieure. la note qui sauve la dissonance mineure n'aimant pas sa replique en cette occasion. Mais on peut entendre ces parties A et C en retranchant la plus haute. On retranche Ordinairement la 7.e de la partie A parceque cela feroit comme 2 especes d'Octaves consecutives, quoique cela puisse absolument se souffrir surtout a 4 parties.

Il faut eviter de mettre les 2 parties les plus basses au dessus des autres.

les Notes qui terminent ces cadences ne se trouvent pas toujours dans le 1.er tems de la Mesure, parcequ'elles ont lieu dans une progression diatonique, qui ne peut determiner une conclusion parfaite.

Article 3

Comment on peut distinguer le ton dans lequel les progressions des Cadences imparfaites ont lieu.

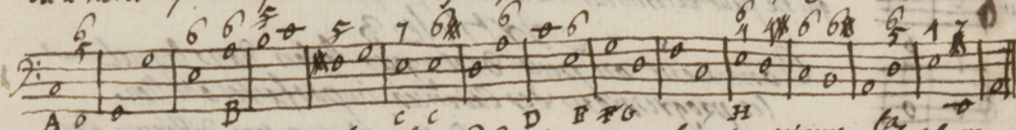
Une progression diatonique conduit à plusieurs tons differents. Pour connoitre le veritable

1° la Note sensible doit determiner. On connoit le ton par lequel on commence. sa note sensible reste telle, tant qu'il ne paroit ni dièse ni bmol. s'il paroit

quelque dièze, le dernier de ces dièzes détermine la note sensible en suivant cet ordre fa, ut, sol, re, la, mi, si. les bmols mêlés parmi ces dièzes ne font rien. Mais s'il paroit des bmols sans dièses pour lors la note qui devroit être marquée d'un bmol, si il y en avoit un de plus est la note sensible. l'ordre des bmols est si, mi, la, re, sol, ut, fa. ou bien prenez pour note sensible celle qui est une 5te au dessous ou une 4te au dessus du dernier bmol. Mais pour cela il faut qu'il n'y ait point de dièze quelconque. et il ne faut point se servir de bquarre.

2°. Comme la note sensible ne paroit pas toujours dans la basse, et que cette 1ere regle peut tromper dans les tons mineurs, il faut examiner quel est le rapport des notes dont on doute au ton que l'on quitte, en suivre la progression, jusqu'a quelque progression diatonique, ou quelque cadence qui nous determinera. en général si le ton n'est pas bien determiné, et que la progression de la basse soit consonante, il faut donner aux notes des accords parfaits ou de 7e ou quelquefois de sixte, selon la qualité de la progression. si elle est diatonique il faut plutot conformer les accords au ton qui se declarera quand la ~~basse~~ progression redeviendra consonante qu'a celle qui l'a precedé. Il arrive quelquefois que le ton s'interrompt pour 2 ou 3 notes comme si dans le ton d'ut vous montez d'ut au fa, et qu'il suive une progression consonante, vous donnez à l'ut l'accord de 7e et au fa le parfait ce qui vous met dans le ton de fa que vous êtes quelquefois obligé de quitter dès la note suivante.

Enfin nous dirons que les progressions consonantes doivent determiner, et les diatoniques se rapporter plutot aux consonantes suivantes qu'aux precedentes. sitot qu'apres une progression diatonique il en paroit une consonante, la note qui finit la diatonique et commence la ~~parfait~~ conson. doit porter l'accord parfait ou celui de sixte. si elle doit porter l'accord parfait, ce sera une note tonique precedée de la note sensible, ou une dominante precedée de la 4e note qui aura monté d'un ton plein. si c'est une mediante, dans le ~~ton mineur~~ elle sera precedée d'un ton en montant dans les tons maj, et d'un semiton dans les mineurs; si elles sont precedées en descendant la tonique sera toujours precedée d'un ton. la dominante de même dans les seuls tons majeurs, et la mediante dans les seuls mineurs. ces differentes progressions donneront des lumieres, d'autant plus que vous scavez le rapport que doit avoir un ton avec celui que vous quittez, devant prendre sa 3e et sa 5te dans l'etendüe de son octave. D'ailleurs la note sensible paroitra avant ou après, et la progression consonante conduira a quelque conclusion propre à determiner. cette conclusion est la progression de 5te en descendant, a moins qu'il ne suive une ou 2 notes en progr. diatonique apres lesquels la basse se repose pour recommencer une progression consonante



Comme a A. B ou je ne puis faire l'accord de 7e ni celui de 7e. parce que les notes suivantes ~~[illegible]~~ et la ne peuvent porter l'accord parfait, elles vont se reposer sur sol et sur ut, et doivent se conformer a ces notes. la note C conforme son accord a celui du re suivant ou le chant se repose. D. E ont la sixte pour la raison dedaite cy dessus. On l'on peut encore remarquer que les notes qui frappent dans le 1er temps doivent porter ~~plutot~~ l'accord ~~parfait~~, et celle qui frappe dans le

2°. l'accord de sixte. Quoiqu'on puisse donner a celles cy le parfait comme nous avons fait a G. la conclusion que l'Intervalle et consonant fait sentir à la fin oblige à conformer à son ton toutes les notes depuis H

Article 4

Comment on peut distinguer dans une progression diatonique si le chant va se reposer sur la note tonique ou sur la Dominante.

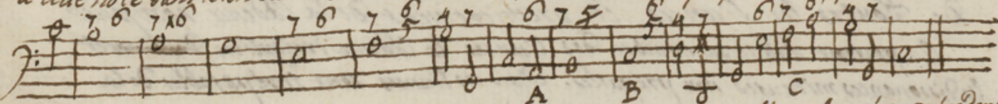
Si la progression monte de quarte ou descend de quinte c'est sur la note tonique qu'on va se reposer, si elle descend de quarte ou monte de quinte c'est sur la dominante. si la progression excede cette étendüe, la note ~~tonique~~ sensible paroitra ou ne paroitra pas. si elle paroit elle declare la tonique; sinon le chant va se reposer sur la dominante.

De plus par quelque note du ton que commence une progression ~~[illegible]~~ diatonique, la consonante qui la precede, le repos qui suit immediatement, l'ordre des tons et semitons qui regne dans cette progression diatonique, son interruption par une consonante doivent necessairement vous determiner le ton. Notez cependant qu'il faut plutot faire attention à la progression ~~diaton~~ consonante qui suit, qu'a celle qui precede. et souvenez vous que la progression diatonique ne s'interrompt qu'apres une note tonique, ou mediante ou dominante. Le contraire arrive quelquefois. Mais dans ce cas on est assez determiné par la suite de la progression. ~~[illegible]~~ On sait ce que dans cette progression chaque Note demande, selon qu'elle descend de 3. de 4, ou de 5, ou de 6te. faisant attention cependant que souvent 2 ou plusieurs notes en progression de suitte ne representent qu'un même accord. Enfin consultez la basse fondamentale, et sur tout faites attention à la note sensible. Car desque vous avez decouvert la qualité d'une seule note ~~sur~~ de votre progression, vous connoissez toute la suite d'accords de la progression jusqu'au repos, c'est à dire jusqu'a ce que la basse commence à proceder consonamment.

Chapitre 26

De la maniere de pratiquer la 7e. sur toutes les notes d'un ton en progression diatonique

La Note tonique doit toujours paroitre avec l'accord ~~de 7~~ parfait. Les autres notes peuvent toutes avoir celui de 7e. si elles peuvent se partager en 2 temps. le 1er portera l'accord de 7e. et le 2d. l'accord de 6te si c'est en descendant, ou, si c'est en montant, l'accord qui convient a cette note dans le ton ou l'on est. or toutes ces 7e. doivent être préparées excepté la 1re.



La progr. diat. d'A a B auroit pu être conformée au ton qui suit, on l'a conformée au précédent, ne changeant le ton qu'au 2 temps de la note B. La note C devroit porter naturellement l'accord de 6/5. mais nous pouvons lui donner celui de 7e. parceque l'accord de 6te que porte la note suivante est le même que celui de 6/5 que porteroit la note C dans son second temps, si elle etoit doublée.

Chapitre 27

Comment la Même dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords consécutifs sur des notes différentes ; et comment elles peuvent ~~peuvent~~ être sauvée sur des notes qui nous paroissent étrangeres.

1°. On trouve souvent plusieurs notes de suite en progression Consonante auxquelles on ne donne ni l'accord parfait ni celui de 6te. ni de 7e. mais ceux qu'elles auroient dans la progression Diatonique. C'est que ces notes n'en représentent qu'une seule. ce sont les notes de l'accord de 7e. d'une seule note. La note qui forme leur dissonances reste toujours sur le même dégré jusqu'à ce qu'elle puisse être sauvée. Ainsi on voit apres la 2e. note 6te, la 4e. 4#, la sensible 5̸ la dominante 7. Touts ces accords ne sont autre que celui de 7e. de la Dominante et ainsi des autres. ~~en quoi il faut faire attention a la d~~

2°. Pareillement on peut faire entendre la 7e. sur une note qui n'est pas doublée, pourvu que la note suivante porte naturellement un accord renversé de celui qu'auroit cette premiere note si elle étoit doublée. Nous en avons vû un exemple au Chapitre précédent.

Notez par rapport à ce que nous avons dit en 1er lieu de la progression de la 2e. note à la 4e. a la 7e. et a la dominante, qu'il faut pour lors qu'on puisse mettre un accord de 7e. sur la dominante, et qu'ainsi elle aille sur la tonique ou la médiante, ou au moins qu'elle soit répétée ou puisse se diviser en 2 temps dont le 2e. portera l'accord de $\frac{6}{4}$, ce qui revient au même.

Si par l'enchainement des notes on se croit obligé de donner à une Note l'accord renversé de celui de la note qui suit: Il faut voir si on ne pourroit pas lui donner plutot l'accord dominant renversé ou naturel de celui qui suit. En ce cas il faut mieux lui donner ce dernier sur tout si la dissonance qui y est peut être préparée.

L'Harmonie n'est qu'un enchainement de dominantes et de toniques. Ainsi on ne peut trop y faire attention. apres l'accord Consonant on passe où l'on veut. Mais il faut que l'accord dissonant domine ou soit le même que celui qui suit ainsi si vous passez de la 2e. note à la Dominante, quand même la 4e. note seroit entre deux, la 2e. portera plutot un accord de 7e. que celui de 6te.

Chapitre 28

De toutes les licences et premierement de la Cadence rompüe

On pourroit mettre au nombre des licences la Cadence irréguliere, ~~dont no~~ et les dissonances mineures non préparées. Mais ces licences sont inséparables de la bonne harmonie.

Nous avons défini la Cadence rompüe. la basse y monte diatoniquement, au lieu de monter de quatre voici les progressions qu'elle nous donne.

Tons majeurs — Tons mineurs

Basse fond. — Basse fond.

On entend ici au dernier Acte la réplique de la tierce plutot que l'Octave. dans les tons majeurs cependant on peut de la tierce descendre sur l'Octave, Mais point dans les tons mineurs.

De l'exemple précédent vous pourrez tirer une suite agréable d'Harmonie et de mélodie en progression diatonique soit en montant soit en descendant, comme il paroît par l'exemple cy joint.

Si la 1.re partie sert de base la partie D doit être retranchée et la partie F changée dans ses 2 dernieres notes.

La partie D ne peut servir de base

Lorsque la 4.e partie sert de base sa progression doit être diatonique jusqu'à la fin, et plutot en montant qu'en descendant.

Si la partie G sert de base, D doit être retranchée, parceque la Cadence irréguliere que cette partie D fait entendre contre les notes B C. de la Basse fondam. ne peut se renverser par un accord de 7.e ou de 2.e sur la 1.re des 2 notes qui la forment.

Cadence parfaite évitée d'et à B par la sixte ajoutée. et Cadence irréguliere préparée à B evitée à C par la 7.e ajoutée.

Retranchez la 5. de la note B, vous entendrez une Cadence rompüe d'et à B, de même que dans les notes H I de la partie G.

La Basse continüe limite sa progression des parties. Mais si celles cy servent de base, on pourra changer leur progression de diatonique en consonante, et vice versâ, sans changer d'ailleurs le fond de l'harmonie.

On peut faire entendre la sixte sur le 2.e acte d'une cadence rompüe Mais pour lors la 7.e du 1.er ne pouvant être sauvée, il faut l'omettre.

On peut interrompre la conclusion d'une cadence par une dissonance ajoutée, pourvu que cette dissonance soit préparée, si la progression de la Basse fond. le permet et sauvée.

D

F

G

H I

Basse continüe

Basse fond

A B C

Chapitre 29

De l'accord de la Quinte superflüe

Cet accord et les suivans sont introduits par la licence. celui ci ne se fait que sur la Mediante d'un ton mineur. C'est l'accord de la 7.e de la Dominante auquel on ajoute un son une tierce au dessous. ainsi c'est la Dominante même qui est le son fondamental de cette accord. et ce son fondamental est toujours d'une tierce suppose à la base.

Cet accord doit être préparé par l'accord de la 7.e de la note qui domine la dominante tonique, ou par l'accord même dont il est dérivé, c'est a dire par celui de la 7.e de la Dominante tonique ou par un de ses dérivés. Il est ordinairement sauvé par la 6.te sur le même dégré. la dissonances tant la majeure, que les mineures se trouvent ainsi sauvées selon les regles.

Il y en a qui le préparent par la 5.e de la mediante même, par la 6.te mineure de la 2.e note, ou par des accords dérivés de celui de 7.e de la 2.e note: mais cela est un peu hardi

Chapitre 30

De l'accord de la Neuvieme

Il ne differe du précédent qu'en ceque la quinte n'est pas superflüe. Il est formé d'une tierce ajoutée au dessous de l'accord de 7.e d'une dominante quelquonque.

La note qui porte l'accord de 9.e doit rester ensuite sur le même dégré, ou descendre de tierce. Ainsi la 9.e se sauve par l'octave, et la tierce, et dans ce dernier cas la 7.e est sauvée de l'octave.

Il y en a qui veulent sauver la 9e de la Quinte, ce qui est impropre. Elle se sauveroit mieux de la sixte en faisant monter la base de tierce, parceque en ce cas l'harmonie ne changeroit pas.

Toute dissonance mineure par supposition veut être absolument preparée. ainsi quand la basse monte d'une 2e ou d'une quarte, et que l'accord precedent peut preparer la 9e on la peut emploïer

Si la 7e de l'accord ne peut être preparée, il faut la retrancher. Voïez cependant l.2.ch.17.

Les dissonances par supp. mineures comme la 9e et 11e peuvent être preparées par la 7e et la fausse Quinte (et autres dérivez) quoique la 7e ne convienne que dans la preparation de la 11e héteroclite, ce qui prouve que ces accords ne sont autres que ces mêmes accords de 7e auxquels on ajoute une note au grave. Car sans cela une dissonance ne pouroit preparer une consonance.

Chapitre 31

De l'Accord de la 11e dite Quarte.

C'est l'accord de la 7e d'une note à laquelle on ajoute un son grave une Quinte au dessous du fondamental. Il est rare parce qu'il est tres dur y ayant 3 dissonances mineures. Elles doivent être toutes les 3 preparées, ce qui rend asséz la pratique de cet accord. On ne les sauve pas toutes les 3 à la fois, pour ne pas faire 2 quintes, mais d'abord les 2 plus dures la 9e et la 11e et ensuite la 7e. la 7e prepare quelquefois la 11e et pour lors c'est le même accord fondamentale avec la difference du son grave ajouté.

Le meilleur pour sauver cet accord est de laisser la note sur le même dégré pour y faire entendre l'accord de 7e. On peut aussi la faire monter de tierce pour y faire entendre l'accord de $\frac{6}{5}$ ce qui revient au même.

On retranche quelquefois un des sons de l'accord surtout quand on ne compose qu'a 3 parties. Et le son qu'il faut retrancher est celui qui n'est pas preparé. Si les 3 dissonances sont preparées retranchez la Quinte.

Comme cet accord est fort dur on en retranche souvent 2 dissonances la 7 et la 9. et pour 4e son de l'accord on double la base. C'est ceque nous appellons 11e héteroclite. Voyez le Chapitre 15. Elle sert à preparer les cadences

La 11 héteroclite s'accompagne quelquefois de la 7e et se chiffre $\frac{7}{4}$ ou $\frac{4}{7}$

Les Accords par supposition ne servent qu'a suspendre le son qu'on devroit entendre naturellement. par exemple ut, re, mi. sur mi vous attendez une sixte. point un accord par supposition suspend votre attente. ce mi avec la sixte ne viendra qu'après.

Chapitre 32

De l'Accord de la 7me Superflüe.

Il ne differe de celui de la 11e qu'en ceque la tierce de son accord fondamental est majeure. Il ne se fait que sur la note tonique et doit être precedé et suivi de l'accord parfait sur la même note. la 7e est ici dissonance maj. et se sauvent en montant, les autres en descendant. La 7♯ se retranche si la base descend d'un ton ou semiton, et pour lors l'accord se chiffre $\frac{5}{2}$, et est suivi de la 9e sixte ou de la fausse quinte, les accords restent les mêmes. dont il est vrai encore que c'est le même accord qui ne differe que par le son ajouté.

Chapitre 33
De l'Accord de la 2. superflüe et de ses derivés.

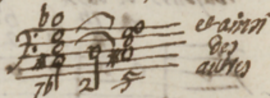
Ces accords ~~par ex~~ se nomment accords par emprunt. Il ne different de l'accord de 7e. de la dominante tonique, qu'en ce que par tout ou se trouve cette dominante dans le ton mineur seulement on peut y substituer la 6e. note qui emprunte ainsi le fondement de la Dominante. D'ailleurs c'est la meme regle pour préparer et sauver les dissonances, et pour la progression de l'harmonie. ~~Apres~~ Vous êtes libres de choisir entre ces 2 accords naturels ou empruntez. Mais quelque soit celui que vous choisissez il faut qu'il soit suivi de l'accord parfait de la Note tonique ou de ses dérivés.

Ces accords empruntés sont la 7e.♯ et 6♭ sur la Note tonique, la 6♯ et 5 sur la 2e. la 5♯ et 4 sur la 3e. le 4♯ et 3♭ sur la 4e. La 2e.♯ sur la 6e. la 7♭ sur la note sensible.

Il y a ici 2 dissonances majeures et 2 mineures. Les 2 mineures descendent toujours la majeure étrangere qui est la 2e. note du ton, ne monte nécessairement que lorsqu'une des dissonances mineures qui sont la 4e. et la 6e. note, est dans la basse.

L'on peut cependant faire descendre seule la dissonance mineure introduitte par l'emprunt c.à d. la 6e. note d'un semi ton, et pour lors l'accord de 7e. de la Dominante subsistera en entier en lui ou en ses dérivez.

L'on ~~fait~~ peut aussi faire monter d'abord la seule note sensible, et ensuite la faire redescendre avec la nouvelle dissonance, sans rien changer d'ailleurs pour avoir pareillement l'accord de 7e. de la dominante. Mais cecy ne peut se pratiquer dans les accords par supposition



Voyez encore quelques licences au 2 livre Ch. 13 et 18

Chapitre 34
Du Chromatique.

Le Chromatique dans la mélodie est une suite de chant qui procede par semi-tons, et ces semitons n'étant pas tous dans l'ordre Diatonique de l'Octave, cela cause une des dissonances qui suspendent ou interrompent les conclusions de il ne faut pas déranger l'ordre diatonique des parties superieures

Le Chromatique n'est en usage que dans les tons mineurs. Il est plus difficile à comprendre ~~en~~ lorsque les parties descendent que lorsqu'elles montent

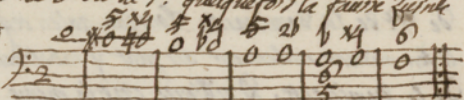
Article 1er

Du Chromatique en descendant.

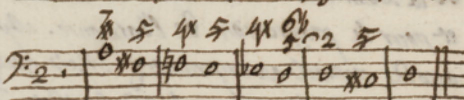
Lorsqu'on a commencé le Chromatique dans un ton on peut le poursuivre plus dans celui de sa dominante, et plus précisement dans celui de sa 4e. note, rendant dominante la 1re. note tonique. Ainsi par enchainement chaque note tonique devient dominante, sans trop s'écarter néantmoins du ton principal dans lequel il faut rentrer dès qu'on le peut

C'est d'abord par l'enchainement des notes toniques qui deviennent successivement dominantes qu'on peut prendre une intelligence du Chromatique. Vous passez d'abord de la note tonique à la dominante, puis de celle cy à la tonique que vous rendez dominante,

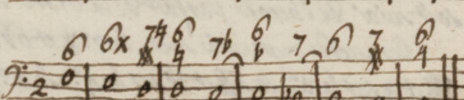
et ainsi de suite conformement à la regle des 7es faisant proceder les deux ~~alterne~~ en descendant par semitons autant qu'il est possible, en rendant mineurs les intervalles qui étoient majeurs, et chaque semiton faisant toujours la 8. ou la 7e. quelquefois la fausse quinte avec le son fondam. portant toujours un accord de 7e.

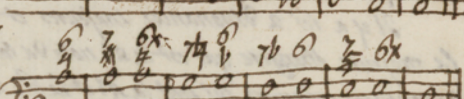


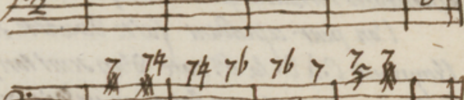
Ici la note sensible peut descendre d'un demi ton en soussentendant le son sur lequel elle devoit monter.

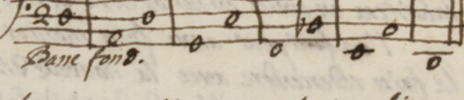


On peut faire servir chaque basse à son tour en ~~soussentendant~~ supposant la fondamentale. et pour lors vous verrez une suite de 7e et de 6te à l'ordinaire avec la seule difference du Chrom. et au lieu de la suite de 2 et 5/4 vous en trouverez une de 4♯ et de 5/ qui n'en differe que du majeur au mineur et vice versâ. et tous ces intervalles se sauvent mutuellement les uns les autres excepté la note sensible qui descend au lieu de monter.





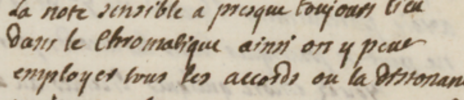




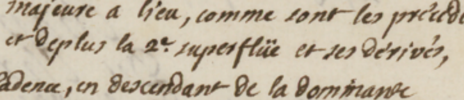
On peut pratiquer le Chromatique d'une autre maniere sur une seule note qui sert toujours de basse



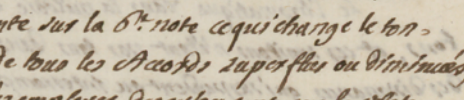
Ceci peut s'appeller point d'orgue.



La note sensible a presque toujours lieu dans le Chromatique ainsi on y peut employer tous les accords ou la dissonance majeure a lieu, comme sont les precedens et de plus la 2e superflüe et ses dérivés, et surtout la 5♯ lorsqu'on veut rompre une cadence, en descendant de la dominante sur la Mediante, ou en montant de la dominante sur la 6e. note ce qui change le ton.

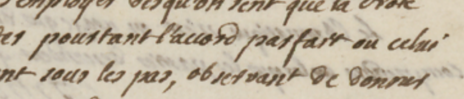


Sçachant donc à présent la Composition de tous les Accords superflus ou diminués, par supposition, ou par emprunt, on peut les employer des qu'on sent que la note sensible peut se faire entendre, sans ~~ne~~ éviter pourtant l'accord parfait ou celui de la 7e. et ~~de~~ ses dérivés quand ils se trouvent sous les pas, observant de donner toujours aux parties supérieures une progression diatonique, autant qu'il sera possible

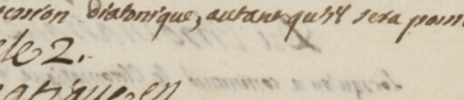


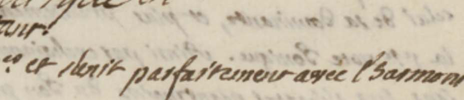
Article 2.

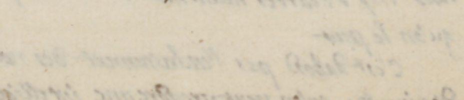
Du Chromatique en montant.

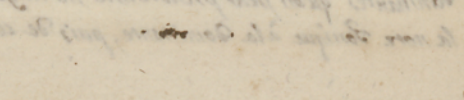


Il n'a pas pour lors la dureté du 1er et s'unit parfaitement avec l'harmonie fondamentale.









B note fondamentale qui ne peut avoir lieu tandis que la note C emprunte son fondement.

A espece Cadence rompüe

Voici encore un autre exemple de 2 parties qui montent,

Basse fond.

et descendent en même temps par semitons

On peut ajouter une basse fond. par de legers changements à la Continüe.

Remarquez que les semitons qu'on employe dans le Chromatique ne consiste que dans la sixiéme et 7e note du ton.

Basse Continüe.

et On trouvera au chapitre 44 un exemple du Chromatique par supposition et avec des accords par emprunt, qui font un fort bon effet

Chapitre 35

De la Maniere de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'a présent

Article 1er

De la Progression de la Basse.

Elle doit être remplie de Cadences parfaites aussi souvent que l'on peut, proceder par des Intervalles consonants plutot que diatoniques, descendre de 3e plutot que monter de 6te et semblables, sans y admettre des Cadences rompües ou irrégulieres, qu'autant que l'on sent qu'elles peuvent être emploïées, soit pour diversifier le chant, soit pour se reposer sur la dominante. Il faut y faire entrer des progressions renversées des Cadences, sans oublier les progressions de 7, de 7 et 6, de 2 et 6/5, 5̸, 4x, 2x, 9, 11, 5♯ et 7♯.

Il faut mettre une note et un accord pour chaque tems, les Cadences doivent finir au 1er temps de la Mesure. La Note sensible veut être suivie de la Tonique. ~~La~~ Quand on est dans un ton on peut passer indifféremment sur toutes les notes préférant les plus petits intervalles, comme nous venons de dire. Les Cadences doivent se faire sentir de 2 en 2 mesures, ou de 4 en 4, si le bon gout ou les paroles n'en décident autrement. ~~Et~~ Il faut que les Changemens de ton soit naturels. Voyez les Chap. 13, 14, 15, 16, 24, et 25

Article 2

De l'Usage des Accords Consonans et dissonans.

L'Accord parfait sert pour commencer, et finir et pour les Cadences qui sont au milieu. Dans une progression diatonique ses dérivés et lui sont entrelassez avec les dissonans. Les dissonances doivent être préparées, (excepté après l'accord parfait de la Note tonique seulement, pourvu que le ton ne change point, bien qu'il puisse changer si la basse monte de 3e pour descendre ensuite de 5te et toujours sauvées.

Il ne faut point encore déranger l'Ordre diat. des parties supérieures, si ce n'est pour rendre l'Accord plus complet, ou remettre les parties dans l'Ordre et la portée naturelle. et en ce cas il faut éviter les 2 5tes ou 8ves si elles ne sont renversées.

Les parties peuvent conserver entre elles dans leur progression un Intervalle de ~~[illegible]~~ 3e ou de 6te rarement de 4te jamais de 5te ni d'8e.

Quand une partie procède diatoniquement et l'autre par une progr. consonante, cela est toujours bon en attendant une explication plus juste.

Article 3.

Des dissonances majeures causées par la note sensible et des Notes sur lesquelles elles se font.

Ces dissonances sont le 4♯, le son grave de la $\not5$, la 6te de la petite sixte majeure, qui se fait sur la 2e note, car lorsque la 6te est mineure, c'est ordinairement sur la 6e note; la 3♯ quand elle concourt avec la 7. sur la dominante. Ces 4 dissonances sont les plus usitées, la 7♯ dont le son grave qui reste sur le même degré pour la sauver et préparer la 5♯, la 2♯ et le son grave de la 7♭.

Article 4

Des dissonances mineures.

Ce sont 1o. la 11e hétéroclite peut se faire sur toutes les notes qui sur leur 2 temps ou leur répétition peuvent porter un accord parfait ou de 7e en remarquant 2 choses 1o. que si d'une note qui porte un dérivé de l'accord parfait, vous tombez sur la note qui peut porter le parfait, il faut y faire entendre celui cy et non celui de la 11e. 2o. de donner toujours un ~~accord de~~ 6te à la note qui monte de 3e sur celle qui doit porter la 11e. Ainsi elle sera toujours préparée

2o. La 7e qui se prépare par l'Octave, la Quinte, la 3e la 6te la Quarte de l'accord de $\frac{6}{4}$

3o. La 9e par la 3e ou la 5te quelquefois par la $\not5$

4o. La 11e par la 5te rarement par la 7. La 11e hétéroclite se prépare par toutes les Consonances et encore par la 7. et $\not5$

5o. La 2. est préparée dans la basse et doit être précédée dans le dessus d'une Consonance quelconque.

L'on peut retrancher d'un accord dissonant l'un des 2 sons qui forme la dissonance.

Article 5

Des Consonances qui doivent être préférées lorsqu'il s'agit de les doubler.

Ce sont par ordre l'octave, la quinte, la quarte, la tierce, la sixte. dans l'accord de sixte l'octave de la 3 ou de la 6.me est aussi bonne que celle de la basse.

Article 6

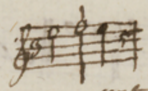
De la Mesure et du temps.

La Cesure, la section, la Cadence, les syllabes longues, les dissonances doivent être senties dans le 1.er instant du 1.er temps de la mesure. voïez Chap. 1. et l. 2 ch. 26. 27. 28. 29

Article 7

De la syncope.

Une note commencée au 1.er instant du temps bon peut rester sur le même dégré tant que le gout le permettra, soit que le son en soit permanent ou non. Mais si elle commence autre part, et qu'une partie de sa valeur se fasse entendre dans le temps bon, cela heurte l'oreille et s'appelle syncope. La note peut être syncopée de 4 façons.

1.° lorsqu'elle se trouve partagée en 2 valeurs égales par la barre qui  divise les mesures

2.° lorsque deux notes d'égale valeur qui se suivent en même dégré dans différentes mesures sont liées par un demi cercle

3.° lorsqu'au milieu d'une mesure une note commence dans un temps et finit dans un autre. comme si ~~dans~~ une mesure à 2 temps contenoit une blanche entre 2 noires ou soupirs.

4.° Lorsqu'une note est répétée et battüe une 2.e fois dans 2 temps differents, le 1.er mauvais le 2.e bon. Il est nécessaire pour la véritable syncope que la Note syncopée puisse être partagée en 2 valeurs égales, dont ~~che~~ la 1.re soit dans un mauvais temps et l'autre dans le bon, ou la 1.re dans la 2.e partie d'un temps, et l'autre dans la 1.re du temps suivant. voïez cy dessous.

L'usage des syncopes est laissée au gout du compositeur. Une syncope en consonance n'est emploïée que pour le gout du chant, Mais si la 2.e partie de la note est dissonante, la syncope sert à l'harmonie.

La Basse peut syncoper comme le dessus, et avec le dessus quant à la Mélodie. Quant à l'Harmonie elle ne syncope que sous l'accord de 2. de 4x et de 7♮

Pour l'exactitude de la syncope, il faut que la Consonance préparante et la dissonance préparée soient d'égale valeur, excepté seulement dans la mesure à 3 temps ou y aïant 2 temps mauvais sur un seul bon, l'une peut être le double ou la moitié de l'autre. Il en faut dire autant de la valeur de la Consonance qui sauve la dissonance.

S'il y a plusieurs dissonances de suite, la 1.re seule est astreinte à la loi d'être préparée dans le temps mauvais et entendue dans le bon.

Dès qu'une dissonance ne peut être préparée la syncope n'y a plus de part. Mais au moins faut il tacher d'observer une progression diatonique de la Consonance précedente à cette dissonance, et l'égalité de valeur entre l'une et l'autre. Mais cette égalité n'est pas si nécessaire que dans la syncope, et la progression diatonique susdite, n'est pas une regle générale surtout à l'égard de la 7.e de la 5 et de toutes les dissonances majeures.

Chapitre 36

De la composition à deux parties

Les licences sont ici moins permises que dans la composition à 4 parties

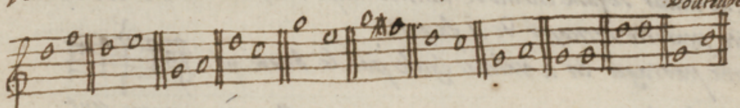
1°. Les Consonances sont ou parfaites comme la 8ve et la 5te et la 4te (celle cy ne convient gueres dans une composition à 2) ou imparfaites comme la 3e et la 6te.

Il ne faut pas faire de suite 2 8ves ni 2 5tes même renversées.

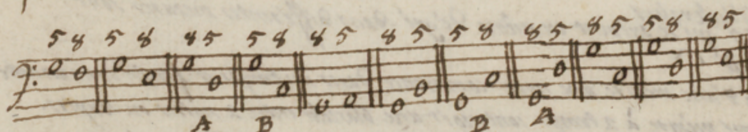
Quand on passe d'une tierce à une sixte et vice versâ, si une partie monte, il faut tacher que l'autre descende.

Il est bon de passer autant qu'on peut d'une Consonance parfaite à une imparfaite et viceversâ.

L'on ne peut gueres passer d'une consonance parfaite à une autre ou à une imparfaite, et d'une imparfaite à une parfaite, que lorsqu'une partie procede diatoniquement et l'autre par un intervalle consonant. & il est bon pour lors que la progression des parties soient contraire.



Toute autre progression de 2 Consonances parfaites de suite ne vaut rien



Les Mesures marquées d'un A se ressemblent, et celles marquées d'un B aussi.

2°. on peut passer une partie par autant d'intervalles consonants qu'on veut, l'autre restant sur le même dégré, pourvû que les parties s'accordent, s'entend.

3°. on peut dire que tous les passages de l'8ve à la 3e de la 5te à la 3. et à la 6te de la 6te à la 8ve et de la 3e à la 6te sont bons.

4°. Les passages de l'8e à la 5te sont bons pourvu que la progression des parties soit contraire. Celui pourtant où la Basse descend diatoniquement ne vaut rien

5°. Les passages de l'8e à la 6te sont bons si la progression est contraire,* et que chacune fasse un intervalle consonant : bien que tout soit bon lorsque la basse descend de tierce.

* ou qu'au moins une reste en même dégré. et effacez le reste jusqu'à bien que de

6°. ceux de la 6te à l'8e sont bons Excepté lorsque la basse monte, ou le dessus descend diatoniquement, ou lorsque les 2 parties font un intervalle consonant.

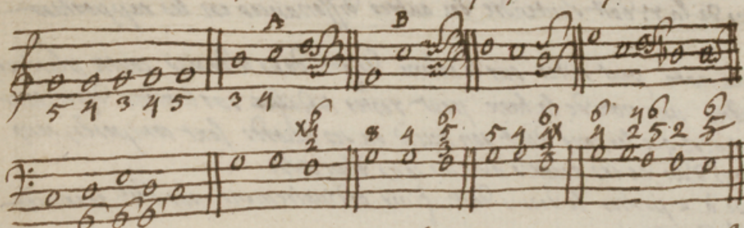
7°. Ceux de la 6te à la 5te sont bons excepté quand la basse descend, ou le dessus monte diatoniquement, ou lorsque les 2 parties font un intervalle Consonant.

8°. Ceux de la 5te à l'8e sont bons excepté quand la basse ~~descend~~ monte diatoniq. ou quand les 2 parties font chacune un intervalle Consonant.

9°. Ceux de la 3e à l'8e sont bons excepté quand la basse descend diatoniq. et il faut que la progression des parties soit contraire, quand la basse monte de quinte.

10°. Ceux de la 3e à la 5te sont bons pourvu que la progression des parties soit contraire quand la basse monte de 2e de 3e et de 4te et il faut la faire ~~descendre~~ monter de quarte plutot que de descendre de 5te cette derniere progression ne valant rien.

11.° Voici un exemple des consonances qui peuvent préceder et suivre la quarte



Les Guidons marquent les différentes consonances qui peuvent suivre la quarte. et dans les exemples A B ils marquent les sons de 2 accords du triton et de la g.de 6.te

Toutes ces regles sont en partie fondées sur ce que les petits Intervalles doivent etre préférés aux grands, qu'il vaut mieux monter de 3.ce que descendre de 6.te &c.

les Regles sont égales pour tous les tons, soit que la 3.ce et la 6.te se trouvent majeures ou mineures.

les autres Regles de la Composition à 4 parties tant pour la progression des tierces majeures et mineures que pour celle des dissonances doivent être observées.

Chapitre 37

Des fausses relations.

Pour les éviter dans une seule partie, il faut proceder par des intervalles consonans ou diatoniquement. La septième diminuée, la fausse 5.te et la quarte diminuée sont aussi permises en descendant et non en montant. Cependant la bonne modulation étant une fois observée, on peut se servir de tous les intervalles connus qui n'excedent pas l'étendüe de l'Octave, mais avec plus de circonspection de ceux que nous n'avons pas nommés. les Italiens y en ajoutent d'autres comme la 3. diminuée en descendant.

Il est impossible de tomber dans une fausse relation entre 2 parties quand on scait la bonne modulation. apres avoir accompagné le mi naturel de l'ut, irez vous accompagner l'ut du mib.° le ton sera donc moitié majeur, moitié mineur. ou vous passerez du majeur au mineur sur la même note tonique, sans avoir fait entendre auparavant une cadence sur le majeur &c.

Chapitre 38

De la maniere de faire un chant au dessus d'une basse.

Il faut observer les Regles cy dessus posées. et d'ailleurs choisir entre les sons d'un accord que doit porter la basse, celui qu'on juge à propos. Pour choisir la 7.e dans un accord de 7.e il faut qu'elle soit préparée, ou du moins que la ~~dessus~~ basse monte de 3.ce ou de 5.te pendant que le dessus ~~monte~~ descend diatoniquement, ou monte et descend ensuite diatoniquement. Il faut aussi que la 7.e soit sauvée, ou ~~bien l'abandonner, ou~~ par autres sons de l'accord qui convient à la note suivante, ou bien il faut l'abandonner ou changer la basse. Cependant si après la 7.e il suit une ou plusieurs notes dans la basse qui fasse partie de cet accord de 7.e et qu'elle puisse ensuite être sauvée selon les regles, il faut la laisser sur le même dégré jusqu'à ce qu'elle soit sauvée. si parmi ces nôtes il s'en trouvoit une qui fit l'Octave de cette 7.e pour lors on ne pourroit la laisser sur le même dégré, mais il faudroit ou la descendre d'une tierce, pour la faire ensuite remonter sur le dégré qui devoit naturellement la sauver,* ou la faire descendre sur la note sensible, ~~qui~~ qu'elle fait elle même partie de cet accord de 7.e et cette note sensible montera ensuite a son ordinaire sur le ton, de maniere que la note sur laquelle tombera cette 7.e

* quoique absolument parlant on puisse la faire descendre après

faire la sixte ou le 4x avec celle de la basse qui faisoit l'Octave de la 7e.

Ce que nous disons de la 7e. doit s'entendre des autres dissonances en les rapportant à leur fondement.

De même qu'une note peut rester sur le même dégré dans le dessus, contre plusieurs notes de la basse de même une note de la basse peut rester ~~indiffer~~ sur le même dégré, tant que le dessus ne fait entendre que les sons dont son accord ou ses accords sont composés, sans mêler neantmoins les sons d'un de ces accords avec les sons d'un autre.

Quand on compose à 2 parties le dessus doit finir ordinairement par l'8e, rarement par la 3ce. jamais par la Quinte.

La 2e. doit toujours être preparée et sauvée dans la basse. dans les dessus elle est précédée et suivie indifferemment d'une consonance quelquonque. la Tierce cependant est la plus propre à la preparer et à la sauver. sur quoi il faut remarquer que quand une dissonance doit être naturellement sauvée par une consonance quelquonque, et qu'a cette consonance (qui est elle même dissonante par rapport au son fondam) on en substitüe une autre qui en est distante d'une intervalle de 2e ou de 7e. Cette ~~nouvelle~~ derniere consonance doit proceder nécessairement sur le dégré sur lequel devoit se sauver la premiere consonance. C'est ce qui peut arriver à l'égard de la petite sixte et de la 4ou5. la quarte en cette occasion de la 8e et la 6 des 2 autres doit descendre de Tierce.

On peut ensuite faire une Basse fondamentale pour servir de preuve, et on y verra que souvent quand la progression de la Basse continüe est diatonique celle du dessus est consonante et fondamentale, la progression diatonique d'une partie determinant souvent la diatonique de l'autre, et vice versâ

Chapitre 39

Du chant figuré ou de la supposition.

Nous appellons chant figuré, ce qu'on a appellé jusqu'a present supposition. Il consiste a faire passer entre le moment d'un temps, et celui du temps qui suit autant de Notes qu'on juge à propos

Article 1er.

Du chant figuré par des Intervalles consonans.

~~Lors~~ Il faut que toutes les notes qu'on fait passer soit dans le dessus, soit dans la Basse fassent partie de l'accord qu'on entend au moment du temps. Ainsi une mesure à 2 temps peut se partager en 4 et ainsi des autres ayant sur tout égard à la lenteur du mouvement. Au contraire on peut joindre sous un seul Accord plusieurs temps ou plusieurs Mesures consécutives.

Pour faire une basse figurée on peut en composer d'abord une fondamentale, et composer dessus la basse figurée a peu près comme on composeroit un dessus figuré sur une basse; à peu près, dis je, parcequ'il ne faut pas ici éviter les mêmes notes. Au contraire.

On peut aussi composer la basse figurée la 1ere et ensuite en composer une fondamentale selon les regles pour servir de preuve, et même pour determiner quelquefois le choix de 2 accords qu'il sembleroit d'abord que la basse pourroit porter.

Il ne faut pas faire entendre trop souvent les mêmes passages.

On peut faire entendre d'abord une partie la 1ere et faire entrer l'autre 2 ou 3 temps ou même une ou 2 mesures après, en faire taire une quelque temps, de maniere que

le silence de la Basse ne dure pas plus d'une ou 2 mesures au plus.

Le Point qui suit une note se trouvant ordinairement dans un temps bon fait ordinairement accord avec les autres parties, et s'il ne vaut qu'un demi temps ou moins la note qui le suit n'est admise alors que pour le gout du Chant.

Article 2

Du chant figuré par des Intervalles Diatoniques.

On peut faire passer autant de notes que l'on veut entre les temps, quand même elle ne seroit pas de l'accord, pourvu que la première en soit; Mais si après plusieurs notes semblables la dernière d'un temps passe à la 1.re du temps suivant en progression Consonante, il faut observer la regle de l'article precedent.

Si les temps sont assez lents on peut et on fait bien de les diviser en deux, ~~pourvu~~ et pour lors la 1.re note de Chaque moitié est comprise dans l'accord.

Cependant le gout oblige quelquefois a ne pas faire comprendre dans l'accord la premiere note du temps ou de la moitié d'un temps, mais la 2.de la premiere n'étant alors regardée que comme un coulé qui mene à la 2.de ce qui a lieu surtout quand la 2.e note procede ~~passe~~ ensuite par un intervalle consonant et par consequent doit faire partie de l'accord. et souvent meme ces coulez se suivent en progression diatonique de maniere que la 1.re note n'est pas comprise dans l'accord, la 2.e y est comprise, la 3.e n'y est pas, la 4.e y est et ainsi de suite jusqu'a la derniere qui procede ensuite par un Intervalle Consonant.

Quand on partage un ou plusieurs temps en 2, Cela ne fait pas regle pour les autres.

On partage quelquefois un temps en 4 par exemple quand la note tonique paroit après sa sensible parceque pour lors la note tonique doit porter son accord. Cependant si elle paroissoit au commencement de la mesure suivante, et que le chant s'y reposat, le temps B ne seroit pas partagé Mais le chant se reposant sur la dominante, nous sentons une Cadence irreguliere du ~~temps~~ la derniere croche du temps B à la note suivante.

6 8 B

Chapitre 40

De la Maniere de faire une basse fondamentale sous un dessus.

C'est le plus sur moïen pour faire une basse a un dessus déja ~~formé~~ composé, quand on n'a pas le gout assez formé.

Il faut d'abord sçavoir les différentes progressions d'un dessus dans les Cadences, car c'est principalement ~~dans~~ par les Cadences tant parfaites qu'irrégulieres qu'il faut se régler. les voici dans le ton d'ut

ton Majeur et min.		Ton majeur		Ton mineur		Ton maj	Ton min	Ton maj.	Ton min
A	B	C	D	F	G	H	J	L	M
Cadences parfaites		Cadences parfaites ou irrégulières					Cadences irrégulières		

Outre que ces Cadences sont sur le ton d'ut, elles peuvent convenir à d'autres tons.

AB Cadences parfaites ou irrégulieres dans le ton de la mineur.

CD ~~[illegible]~~ Cadences irrégulieres dans le ton de ~~fa~~ re D cadence irreguliere dans le ton de fa.

FG Cadences ~~irregulieres~~ parfaites dans le ton de mib. G Cadence irreguliere dans le ton de lab.

H Cadence parfaite ou irreguliere dans le ton de sib

J Cadence irreguliere dans le ton mineur de la

L Cadence parfaite dans le ton de re

M Cadence irreguliere dans le ton maj. de sib, dans le mineur de sol, et dans l'un et l'autre de

mib. Or voici le fruit qu'on peut tirer de ces cadences arbitraires

1°. Il faut d'abord connoitre le ton selon les regles que nous en avons données, remarquant que le dessus ne peut commencer que par la 3 la 5.te ou l'8.e de la note tonique qui doit commencer la basse fondamentale.

2°. des que vous connoissez le ton, il faut lui approprier toutes les cadences qui peuvent lui convenir, et s'il s'en trouve d'etrangeres il faut les rapporter à celles de l'exemple précédent remarquant 1°. que le dessus doit toujours faire la 3 la 5. l'8 ou la 7 avec la basse fondamentale, 2°. que dans la basse fondamentale il faut préférer les progressions les plus parfaites, celle de 5.te en descend. à celle de 4.te celle-ci a celle de la 3.ce et celle ci a celle de la 7.e

3°. Il ne faut point figurer le dessus dans le commencement, que chaque note vaille au moins un temps.

4°. Il faut commencer par des gavotes, sarabandes et autres airs de caractere, parceque les cadences s'y apperçoivent ~~même~~ presque toujours de 2 en 2 mesures.

5°. si vous trouvez quelque cadence etrangere a votre ton, remarquez si elles terminent le chant, en quoi les paroles vous seront d'un grand secours. si cela est, le ton change. Mais si le chant n'est point absolument terminé laissez suivre à la basse sa progression naturelle, en préférant, comme nous avons dit, les progressions les plus parfaites.

6°. tant que le dessus fait la 3, la 5.te la 7.e ou l'8.e d'une note de la basse, ne la changez pas. Il vaut mieux pourtant la changer, si cela se peut faire sans interrompre la progression la plus naturelle de la basse.

7°. le premier temps est le principal. Ainsi si une note doit changer, dans une mesure, il faut qu'elle change au premier temps. si la note qui ~~la~~ précede ~~est avec~~ le bon temps est la même que celle qui se fait entendre a ce temps bon, il faut changer l'une ou l'autre, et si on ne le peut, il faut inserer une autre note entre deux, en partageant en 2 la valeur de la note qui se faisoit entendre au temps mauvais. cette regle ne souffre d'exception, qu'autant qu'on tiendroit durant plusieurs mesures une note qui auroit commencé au temps bon. Encore cela est il rare par rapport à la basse fondamentale.

8°. Il est souvent nécessaire de partager une note du dessus en 2 valeurs égales, pour faire entendre avec elle 2 differentes notes de la basse, et cela pour conserver ~~dans~~ la progression consonante de la basse, et y faire entendre la progression la plus parfaite. Au lieu de monter de 2.e on descend d'abord de 3.ce et on monte de 4.te en divisant en 2 la ~~note q~~ premiere note.

Ce partage se fait encore pour faire entendre dans les temps principaux de la basse fondamentale les notes les plus convenables au ton. ces notes sont par ordre de perfection la tonique, la dominante, la 4.e la 6.te et quelquefois la 2.e On se sert rarement de la mediante, et jamais de la 7.e note dans quelque tems que ce soit. Lorsqu'on ne peut s'en dispenser, il est certain que le ton change.

9°. les temps principaux de la mesure sont ceux ou la premiere dissonance doit être entendüe lorsqu'elle est preparée. s'il s'en trouve plusieurs de suite on n'a égard qu'à la premiere, et l'on ne peut faire entendre une dissonance sans être préparée que dans une progression diatonique du dessus de 3 notes en descendant, ou

en montant d'abord et descendant aprés. la dissonance se trouve au milieu

Remarquez que dans cette progression diatonique du dessus sol, fa, mi, ou mi fa mi, ~~ait~~ dans la basse si au lieu de ut, sol, ut ou mi sol ut ou sol sol ut, [ou semblables] ~~vous~~ mettez un fa a la place du sol du milieu, vous aurez une cadence irreguliere. et c'est de cette façon qu'on peut transformer une cadence parfaite en Irreguliere, et vice versâ.

Quelquefois la 7e. fait un tres bon effet contre la Basse fond. sans être preparée, Quoique le dessus fasse un Intervalle disjoint. Mais pour lors la note de la Basse qui a precedée la 7e reste sur le même degré sous la 7e. et le dessus descend toujours diatoniquement apres la 7e. et la basse monte de Quarte

Il est clair que cette 1re note du dessus qui precede la 7e en degrés disjoints fait partie de l'accord de 7e. qu'on suppose dès la 1re note de la basse, et c'est ce qu'on appelloit encore supposition ou dissonance pour le gout du chant. Ainsi aprés cette 7e. On peut encore passer sur les autres degrez du même Accord ~~Quinte, sixte, l'Octave~~ la basse restant toujours sur le même degré et montant ensuite de quarte tandis que le dessus procede sur la note qui devoit naturellement sauver la 7e. et qui fait la 3e contre la basse, ou bien même sur la note tonique qui fera l'Octave contre la basse, si la derniere note de l'accord de 7e. entendüe dans le dessus étoit la note sensible.

~~10.~~ Si au lieu de faire monter la Basse d'une Quarte, vous ne la faisiez monter que diatoniquement, cela feroit l'effet d'une cadence rompüe, sur quoi il faut être circonspect et eviter de faire 2 Quintes ou 8es de suite, entre la Basse continüe et les dessus, s'entend.

10°. Si plusieurs cadences de même espece se suivent, il faut chercher si l'une de celles qui sont dans le milieu de l'air et qui ne déterminent pas une conclusion absolüe ne conviendroit pas a un autre ton, pour lors il faudroit la faire entendre dans ce ton pour diversifier, [au moins dans la basse] si vous êtes dans un ton majeur, ces cadences ne peuvent se prendre que dans un ton mineur une tierce au dessous, et si vous êtes dans le mineur, il faut les prendre dans un ton majeur une tierce au dessus.

Cette maniere de transporter la cadence d'un ton dans un autre est encore trés favorable, lorsqu'on veut changer absolument de ton.

On peut se servir encore de la cadence rompüe dans l'un et dans l'autre cas.

11°. Les cadences irregulieres sont excellentes dans le milieu d'un air, et quand l'air est divisé en 2 parties, elles peuvent servir souvent à terminer la 1re. Mais il ne faut pas en faire une habitude. Il faut les emploier plutot dans les 2, 6, 10e. Mesures que dans les 4, 8, 12. et si la cadence parfaite se trouve dans la 6e ou 10e. mesure on peut lui substituer la rompüe

12°. Quand on transpose une cadence d'un ton dans un autre, on peut quelquefois préferer les progressions moins parfaites de la Basse aux plus parfaites.

~~13.~~ Comme cette basse fondamentale contient de frequentes conclusions, et qu'il n'en faut emploier de parfaites que quand le sens est absolument terminé; et que d'ailleurs

le dessus suit quelquefois la progression que ~~devroit~~ doit suivre la base fondamentale, et qu'ainsi il seroit difficile d'eviter de faire 2 5tes ou 2 8ves de suite, ce qui n'est point contraire à l'harmonie, mais qui est une monotonie ennuïeuse, on est obligé de composer une autre base qui s'écarte souvent de la fondamentale, en ce qu'au son fondamental on en substitüe un de ceux qui devroient former son accord. C'est de cette basse dont il s'agit maintenant.

Chapitre 41

La Maniere de Composer une Base continüe sous un dessus.

La premiere Regle c'est le bon gout, et la 1re Regle du bon gout, c'est la variété; C'est donc à quoi il faut s'attacher en remarquant ce qui suit.

1º il faut éviter les 2 5tes ou 8ves de suite, observant les Regles des Ch. 14. 18. 20. 21. 30 sur la suite des consonances et dissonances.

2º Remarquez le dessein de votre dessus, l'air qu'il exprime, son mouvement, de et tachez d'y conformer votre base. Evitez les Cadences finales ou le chant ne les demande pas. Que les dissonances soient préparées et sauvées selon les Regles. pour diversifier tachez de faire entendre entre vos parties des Consonances et dissonances differentes. icy vous avez fait une sixte suivie de tel autre Intervalle. la vous pourriez faire la même chose. Mais il faut diversifier prenez d'autres sons de l'accord fondamental. faites une 4te sauvé de 6te, une 5 sauvée de 3ce une 7e sauvée de 3ce 5te ou 5te ~~ou~~ vous pouvez aussi ne faire entendre entre vos parties que les Consonances dont l'accord de 7e est composé la 3ce la 5te l'8e par renversement la 4te la 6te. Vous pouvez employer les accords par supposition, par emprunt si la progression Diatonique de votre Base vous y conduit. Cette progression est la plus chantante. Il faut l'emploïer, autant qu'on peut, lorsqu'il ne paroit pas de conclusion. Mais quand vous vous appercevrez d'une conclusion, suivez pour lors la progression de la Base fondamentale.

Consultez, pour exemple les ouvrages des habiles Maîtres

Chapitre 42

Remarques utiles sur le chapitre Précédent.

1º On peut Composer une basse sous un dessus sans le secours de la fondamentale, par la Connoissance de la suite des Consonances, se souvenant de passer tant qu'on peut d'une parfaite a une imparfaite, et vice versâ, d'éviter d'en mettre 2 parfaites de suite, lorsqu'on peut s'en dispenser, au lieu que les imparfaites peuvent s'entresuivre, et tachant de donner a la base une progression diatonique, faisant entendre pourtant de temps en temps la progression consonante sur tout dans les Cadences principales.

2º L'on peut Composer une base sur la suite des accords déterminée dans les regles de l'8ve, des 7tes, des 2 et $\frac{6}{5}$, des 9 &c Voïez Ch. 11. 21. 22. 27. 28. 29.

3º pour diversifier voïez au Chapitre 17 les differentes manières de faire proceder une basse sous un même dessus.

Voïez ensuite Chap. 14 et 18 la maniere de préparer et sauver les dissonances.

Voïez Ch. 24 et 26 A. 1. 2. 3 la maniere de passer d'un ton à un autre, comment on peut les distinguer, et comment on peut connoitre les Accords qu'il faut donner aux Notes dans une progression quelconque.

Quand vous serez fort sur ces articles voïez comm'il on peut pratiquer les licences, figurer le dessus et la basse. si vous doutez des Accords que doit porter votre basse faites en une fondamentale, et n'oubliez pas les suppositions.

Votre basse une fois bien chiffrée, il est très facile d'y ajouter 2 ou 3 parties, pourvû que le chant trop recherché du dessus ou de la basse n'empeche pas d'arranger ces autres parties. Notez que plus il y a de parties, plus la ~~cho~~ basse continüe doit approcher de la fondamentale. Cependant il y a plusieurs moyens de faire proceder la basse d'une Musique a 4 ou 5 parties à degrez conjoints soit par les Accords ordinaires, soit par ~~ceux des~~ les differens accords de 6, par ceux des 7 et 6 des 2 et 4 des 9 &c

Chapitre 43

Ce qu'on doit observer dans une composition à deux, à trois, à quatre parties.

Il est difficile de réussir dans une composition a 2 ou 3 parties, si l'on ne compose toutes les parties ensemble au moins en idée.

1º. Quoiqu'on se propose une partie qu'on nomme sujet et à la quelle on fait renfermer le plus beau chant qu'on puisse imaginer, il ne faut pas pour cela que les autres parties en soit denuées, ~~que~~ excepté dans les recitatifs. Une basse bien chantante annonce une belle Musique, dit le proverbe.

Moins il y a de parties, plus les Accord doivent être diversifiés.

2º. A 3 parties les Accords doivent être complets autant qu'il se peut, et la meilleure regle pour cela est d'y faire toujours entendre des tierces ou des sixtes, au moins entre 2 parties. L'Octave ne devant y être employée que rarement, excepté que le dessein, la fugue ou le beau chant n'y conduise, sur tout dans les Cadences parfaites où chaque partie se termine ordinairement sur la note tonique.

Dans les pieces à 4 et à plus de parties, il est difficile de donner un beau chant à chacune. et ainsi dans les quatuor, les Quinque, et surtout dans les Choeurs, il faut donner le plus beau chant a la ptie superieure et à la basse. Cependant on peut donner ce beau chant a une autre partie ou l'entremêler. Mais il faut poser pour principe que l'attention se porte naturellement vers les sons les plus perçans.

Quelque difficile qu'il soit de donner un beau chant à toutes les parties d'un Quatuor ou d'un Quinque, il faut cependant tacher d'y reussir. icy la fugue est d'un grand secours, cette repetition détourne l'attention des parties qui seroient denuées de chant, outre les silences qu'on peut faire ~~entre~~ les parties quand on sent que le chant n'en seroit pas agréable. les Quatuor et les Quinque n'ont guere d'agrément sans le secours de la fugue.

L'on peut exceder le nombre de 5 parties. Mais cela n'appartient qu'aux grands Maîtres.

Chapitre 44

Du dessein, de l'imitation et de la fugue.

Le dessein ici est un certain chant que l'on veut faire regner dans la suite
d'une piece, soit par gout, soit par fantaisie, soit par rapport au sens des paroles.
Il se distingue en imitation et en fugue.

L'imitation consiste à repeter un certain chant, quand on veut, dans la partie qu'on
veut, et sur telle corde qu'on juge à propos.

La fugue consiste de même dans un certain chant repeté au gré du compositeur et ~~qu~~ dans telle partie qu'on
veut. Mais elle a ses regles

Pour l'imitation il suffit de repeter le chant dans une seule partie, si l'on veut. Pour
la fugue, il le faut repeter au moins dans le dessus et la Basse. Au lieu du dessus on peut
choisir telle autre partie qu'on veut. Mais le dessus est plus propre: et la fugue est
encore plus parfaite si elle se repete dans toutes les parties. De plus les cordes
ne sont pas ici à nôtre choix.

1° La Note tonique et la dominante doivent être 1ere et derniere note de la fugue
preferablement a toute autre. Le chant de la fugue doit être renfermé dans l'étendüe
de l'Octave les Notes qui se trouvent au dessus et au dessous ne doivent point être regardées
differemment de celles qui sont contenües dans l'Octave.

2° si une partie commence ou finit par la tonique, l'autre doit commencer ou
finir par la dominante; et telle qu'est la progression de l'une entre la dominante et
la tonique, telle doit être celle de l'autre entre la tonique et la dominante et vice versâ
tant en montant qu'en descendant, de maniere que la 2e note réponde a la 6e la 3e à la 7e et
la note sensible a celle qui precede la dominante.

3° Mais il n'y a que 2 notes entre la dominante et la tonique en montant, et
il y en a 3 entre la tonique et la dominante, et vice versâ en descendant. pour lors
il faut ou omettre une note où il y en a une de plus, au milieu la 2e ou la 4e ou doubler une note des extremes
où il y en a une de moins, en observant que le chant doit etre plus ressemblant à la fin
qu'au commencement. Ainsi si la fugue est sol la si ut en montant, la réponse sera ut mi
fa sol. si la fugue est ut, re, mi, fa, sol; la réponse sera sol, sol, la, si, ut. En descendant pour
ut, si, la, sol, je mettrai sol mi re ut et pour sol, fa, mi, re, ut, je mettrai ut, ut, si, la, sol.
de meme pour ut, mi, ut, sol on répond sol, la, sol, ut; ou sol, si, sol, ut. pour fa re la, on
mettra sib, la, re. pour re mi fa mi re mi, vous mettrez la, si, ut, si, la, si, ou bien la la, sib.
la, sol, la.

On emprunte quelquefois la 2e note ou la 4e pour rendre le chant plus semblable,
par l'égalité des notes de part et d'autre, sur quoi voici des regles.

1° Cet emprunt n'est permis que dans le milieu la dominante devant toujours
répondre à la tonique et vice versâ à la premiere et derniere note. d'ailleurs cet
emprunt ne donne pas la liberté de changer les intervalles de l'Octave. Il ne permet
pas d'introduire de nouveaux dieses, ni de nouveaux bmols, sinon à la ~~[illegible]~~ mediante
des tons mineurs, et à la 4e note de tous les tons auxquels on peut ajouter un dièze,

quand elles répondent à la note sensible, pourvu qu'elles fassent tierce ou sixte contre la basse. d'ailleurs dans les tons mineurs la 6.e note en descendant doit toujours conserver son bémol, et la 7.e note en montant son dièze.

2.° L'on ne doit pas former un chant de fugue, qu'on n'en imagine en même temps la réponse, après quoi vous pourrez commencer égalem.t par la fugue ou par la réponse

3.° La Basse de la fugue étant trouvée on peut en chercher encore les 2 ou 3 autres parties qui pourroient accompagner le chant composé et sa basse. Cette basse et ces autres parties doivent suivre à peu près la même progression avec la fugue et la réponse. La basse doit porter les mêmes accords de part et d'autres, si elle est bien imitée, si bien que par le moien de cette basse, et des autres parties, on trouve celui de faire entendre plusieurs fugues à la fois, ou de composer une autre espece de fugue, qu'on appelle Canon, dont nous parlerons bientot.

4.° Le Chant d'une fugue peut souffrir plusieurs basses différentes. Quelquefois même il conviendra mieux à la basse qu'à aucune autre partie, et pourra souffrir plusieurs dessus. Tout cela est indifférent; et il est plus agréable de faire entendre ces différentes Basses ou dessus, la diversité d'une fugue ne pouvant se faire sentir que dans les accompagnemens. Cependant, comme nous avons dit, la Basse d'une fugue peut être toujours à peu près la même, et doit porter pour lors les mêmes accords. Ce rapport des accords suffit seul pour prouver la bonté de la fugue.

5.° Il ne faut pas oublier ce que nous avons dit de la Conformité de progression entre une fugue et sa réponse. ~~elle~~ les intervalles doivent être égaux. si vous avez fait dans l'une un intervalle de 3.ce de 5.te il le faut faire dans l'autre; de maniere cependant qu'il faut toujours faire attention aux principales notes du Mode, sçavoir à la Tonique et à la Dominante, qui doivent se répondre, sur tout au commencement et à la fin de la fugue. Cela oblige de changer souvent un intervalle de 5.te en un de quarte, et vice versâ. de plus si après un intervalle consonant, il en suit plusieurs diatoniques, il faut faire attention où est la note Tonique, et lui faire répondre la Dominante et vice versâ. Cette regle est sur tout nécessaire quand la progression se termine à quelque acte de Cadence. Cependant dans le milieu, et même dans un acte de Cadence qui ne termine pas absolument la fugue, on peut subroger la 4.e note à la Dominante, et quelquefois la 2.e note à la Tonique.

La fugue ne commence et ne finit gueres que par la Note tonique, la Dominante, et quelquefois la médiante, la 6.e ou 7.e note répondant pour lors à la Médiante. Ainsi en s'attachant à ce qui suit plutot qu'à ce qui précède, et par la conformité des accords qui doivent se rencontrer au dessus de la basse, que l'on fait servir aux chants qui se répondent en fugue, on ne peut gueres se tromper. C'est surtout sur la basse fondamentale que doivent se répondre les accords.

6.° Le chant d'une fugue doit contenir au moins une demie-mesure, et s'il en

contient plus de 4, il faut au moins que la Réponse puisse commencer dans la 4e. mesure. Encore faut il que le mouvement soit vif, pour qu'une si longue suite d'harmonie destituée de chant puisse plaire.

7°. La fugue commence par quelque temps que l'on veut, Mais elle doit finir sur un 1er ou même sur le 3. de la Mesure à 4 temps. si elle finit sur un autre, c'est en conséquence d'une rime féminine réelle ou imaginée, ou par fantaisie pour donner de la nouveauté. dans ce dernier cas il faut user de jugement, et l'on peut même finir sur d'autres notes que sur la Médiante et la dominante.

8°. Autant que cela se peut la réponse doit imiter la fugue quant à la quantité de notes, et à leur qualité ronde, blanche &c. placées de même.

9°. On peut faire commencer chaque partie à l'Unisson ou à l'Octave de la 1ere Mais quand elles peuvent entrer les unes après les autres à la Quarte ou à la Quinte, cela vaut mieux. Dans le cours de la pièce on est libre de faire répéter la fugue par telle partie que l'on veut, et si on change de ton, on la répète dans ce nouveau ton, sans rien changer autre chose que l'ordre des notes qui convenoit au 1er ton, dans un autre ordre convenable au 2e.

10°. On peut attendre que le chant de la fugue soit entièrement terminé pour faire entrer la partie suivante. Mais quelquefois le dessein est telle que la partie suivante peut entrer au milieu.

11°. le renversement donne encore de nouvelles graces à la fugue, en faisant entendre en descendant les mêmes intervalles qu'on avoit entendus dans la fugue en montant et vice versâ.



12°. On peut faire entendre à la fois plusieurs fugues, ou les unes après les autres. Mais il faut, autant qu'il est possible, qu'elles ne commencent pas dans le même temps ou dans la même mesure, sur tout quand on les entend pour la 1ere fois; que leur progression soit renversée, que si l'une contient des Rondes, l'autre contienne des Blanches, des Noires &c. et vice versâ, que si elles ne peuvent être entendües ensemble, au moins une portion de l'une soit entendüe avec une portion de l'autre.

Il n'y a guères de Musique qui ait plus de 4 fugues à la fois. Ordinairement on se contente d'une ou 2. Mais on peut les renverser, ce qui ne contribue pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

Quelquefois on est forcé de finir une fugue à la 2e. Note au lieu de la Tonique

parcequ'on est géné par d'autres fugues, qui commençant ou finissant pour lors ne peuvent s'accorder qu'avec cette 2.e note. Dans la suite même d'une Piece le gout ou la suite des accords nous porte quelquefois à interrompre le véritable chant d'une fugue. Mais ce n'est qu'après que les entrées de cette fugue ont été suffisamment entendües

Pour entendre les entrées des fugues, ~~il est~~ ~~quelq~~ on peut faire cesser à propos une partie qui doit la reprendre, observant que ce silence ne doit jamais se faire que sur une consonance. Quand on entend une fugue pour la premiere fois, il ne faut pas qu'elle fasse la suite du chant qui la précede, quoique cela soit permis quand cette fugue a été entendüe au moins une fois dans chaque partie.

On peut faire entendre toutes les entrées de la 1.ere fugue, sans qu'il soit question des autres, puis on passe à la 2.e à la 3.e &c entremêlant pour lors les nouvelles fugues avec les anciennes: On peut aussi les faire entendre les unes indépendamment des autres, et ne les entremêler qu'après. Si l'on veut faire entrer 2 ou plusieurs fugues à la fois, la confusion est à craindre. Un dessein fait oublier l'autre, et cependant il faut que l'auditeur les ait également présens.

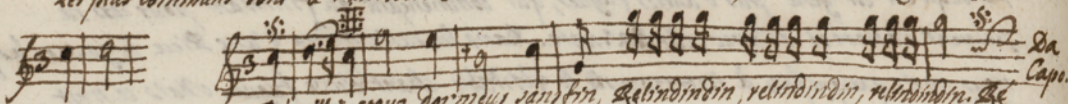
Souvent une même partie chante consécutivement deux fugues, qui ne paroissent qu'une, et sont ensuite partagées en 2, ce qui produit un effet agréable. Mais pour lors il faut que la 2.e partie entre précisement a l'endroit où ces fugues peuvent être partagées, quoiqu'absolument parlant on puisse retarder ou avancer cette entrée de quelque tems, et même de plus d'une Mesure.

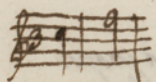
Autant s'écoule-t-il de temps entre la premiere entrée de la fugue et sa 1.re reprise, autant doit il s'en écouler entre la 1.ere reprise, et la 2.e la 2.e et la 3.e Cependant on peut contrevenir à cette regle, quand la fugue a été entendüe dans chaque partie. de plus Comme il arrive ~~tres~~ souvent que la fugue ne s'accorde pas aussi bien avec sa reponse au bout d'une ou 2 mesures, que la réponse s'accordoit avec la fugue après un pareil nombre de mesures, il faut laisser la liberté de retarder ou d'avancer d'une Mesure (ni plus ni moins) l'entrée de la 3.e partie et de toutes les autres qui reprennent la fugue après la réponse, comme le fait la 3.e à l'unisson ou à l'Octave de la 1.re Quand on fait taire toutes les parties ensemble pour donner plus de jour à une nouvelle fugue, il faut que ce ne soit qu'après une Cadence irréguliere ou rompüe. Ou si c'est après une Cadence parfaite, au moins faut il qu'elle soit étrangere au ton que l'on traite.

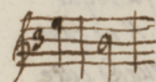
Pour réussir dans une fugue il faut sur tout du bon gout et une expérience qui ne s'acquiert qu'à force de voir ou d'entendre les ouvrages des bons Auteurs.

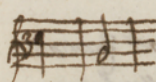
Il y a une autre sorte de fugue perpétuelle qu'on nomme canon, c'est un air entier que plusieurs parties reprennent alternativement, en entrant chacune au bout d'une ou 2 mesures, et recommençant toujours quand elles l'ont fini de maniere que toutes ces parties s'accordent parfaitement ensemble. Il y a plusieurs especes de Canons.

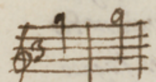
Les plus communs sont à l'unisson ~~ou~~ à l'octave. Pour le composer choisissez un chant











Re à votre volonté ajoutez y plusieurs parties, qui s'accordent avec lui, tirez toutes ces parties ensemble pour en composer le plus bel air que vous pourrez Comme nous avons fait en ~~cette~~ cet exemple. maintenant si autant de voix que vous avez ajusté de parties ensemble chantent cet air, la suivante entrant toujours quand la précédente est à la marque [signe] on commence la 2e des parties que vous avez ajustées, il est sur qu'elles s'accorderont toujours ensemble.

On fait aussi des Canons à la Quinte et à la Quarte, ou la 2e partie prend une Quinte ou une Quarte au dessus de la 1ere et ainsi des autres. Dans ceux cy il n'y a aucune modulation, le ton change à tout moment aussi quand on veut recommencer faut il prendre un ton différent de celui par lequel on a commencé. D'ailleurs pour y réussir, il faut avoir une connoissance parfaite du renversement. Stultum est difficiles habere nugas.

Livre 4.

Principes d'accompagnement

Chapitre 1.

Comment on distingue les Intervalles par la disposition du Clavier.

Au nombre des tons et des semitons qu'ils contiennent

Chapitre 2.

De la différence des Intervalles majeurs aux mineurs, et des Justes aux superflus et diminués.

Elle consiste en semitons ajoutez ou retranchez.

Il faut s'accoutumer à connoitre tous ces intervalles sur le clavier, de maniere que quand on en demande un sur une note donnée, on puisse le toucher sans hésiter.

Pour trouver un Intervalle diminué, il faut choisir une touche qui soit dièze plutot que B mol, il faut faire le contraire pour trouver un Intervalle superflu. L'un et l'autre se trouve aussi sur des ~~[rayé]~~ touches naturelles.

Chapitre 3

De la Position de la main et de l'arrangement des doigts.

Il faut se servir du pouce de la main droite le moins qu'on peut

Il faut que ce soient les doigts qui frappent les accords et non la main

L'accord touché de la main droite doit faire une espece d'Harpegement tres prompt

Il ne faut pas lever tous les doigts ensemble. Celui qui frappe le premier leve seul ~~frapp~~ ou plutot coule ~~sur la~~ d'une touche à l'autre, et ainsi des autres de maniere qu'aucun doigt ne reste en l'air

Dans l'Orgue toutes les notes d'un accord frappent ensemble, et on ne quitte pas la touche qui doit servir à l'accord suivant

Chapitre 4

De la Maniere de trouver les accords sur le Clavier.

En accompagnant, il faut toujours commencer l'arpegement des ~~les~~ accords par le doigt le plus bas.

Chapitre 5

Remarques utiles sur tous les Accords.

Il faut faire grande attention au rapport des Accords, qui se rapportent tous au parfait et a celui de 7e. le 1er fait l'accord de sixte avec une note qui seroit une 3ce au dessus et celui de $\frac{6}{4}$ avec celui qui seroit une 5e au dessus. Ainsi de l'accord de 7e par rapport a la $\frac{6}{5}$ ou 5, a la 6te, a la 2 ou au 4#&c

Chapitre 6

Des Sons et des Modes.

Voyez L. 3. Ch. 8 et 12

Il faut regarder son livre en accompagnant et non ses doigts, si cela se peut

Chapitre 7

De l'Ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des Accords qui se rencontrent dans l'étenduë de l'Octave de chaque ton.

Quand la 6e note descend sur la dominante, et que celle cy porte un Accord parfait, la 8te de cette 6e note est majeure. et même elle l'est bien souvent quand cette note dominante porte l'accord de 7e.

Chapitre 8

Regles Generales.

Voïez les L. 3. ch. 11. et 12. ajoutez y que dans les accords de 7 et 6 la 1re septième seulement peut être precedée de 3 accords de sixte, scavoir 6, $\frac{6}{4}$ et 6te.

Chapitre 9

Des differens accords qui doivent suivre celui de la 7e sur une note en même degré.

Article 1er

~~La~~ On peut donner le même accord à plusieurs notes en même degré. Cependant
lorsque la 1re occupe le 1er temps de la mesure on lui donne l'accord de 7e et à l'autre
necessairement un accord de sixte, soit 6te, soit $\frac{6}{5}$ soit 6, $\frac{6}{4}$, ~~5~~ 4# &c. si la progression
va en montant, l'accord de 7e est precedé et suivi de l'accord de 6 qui peut convenir au
degré du ton, sur la 2e note 6te sur la 3e et 6e 6, sur la 4e $\frac{6}{5}$ sur la 5e $\frac{6}{4}$ sur la 7e $\frac{6}{5}$. mais si
la progression va en descendant, la 6te qui se trouve entre 2 7es doit necessairemt être 6te
lorsque la Basse procede diatoniquement de l'accord parfait en montant sur celui
de 7e celuici doit être accompagné de l'8e au lieu de la 5e.

Si apres un accord de 7e la basse procede diatoniquemt, sans qu'on lui ait donné l'accord
de 6te convenable à la même note, elle ne peut monter que sur un accord parfait ou
de 7e ni descendre que sur un accord de 7e ou meme sur un accord composé des mêmes
notes que devoit porter naturellement la note qui auroit suivi la 7e en même degré, Mais
pour lors il faut que la ~~Note~~ basse monte ou descende au moins de 3ce.

Si une note passe a son dièze ou à son bmol, ou vice versâ, Elle ne doit être regardée que comme une même note répétée, quant aux accords, ce qui ne souffre aucune exception en descendant; en montant, ~~on suit la regle que toute note qui~~ vous pouvez donner l'accord parfait a la note qui change de nom après etre montée d'un semiton et par consequent l'accord de $\frac{6}{5}$ à la précédente. dans le ton de re, la, si b, si, ut, ut ✗ re. si b 7e; si $\frac{6}{5}$; ut accord parfait; ut ✗ 5te &c.

souvenez vous qu'une note qui descend diatoniquement sur une autre qui doit porter l'accord parfait, doit porter celui de $^{6}_{8}$

Chapitre 10

De l'Accord de la seconde

Si des 2 notes qui sont en même dégré en descendant, la 1ere est dans le mauvais temps de la mesure, la 2e dans le bon. celle cy portera un accord de 2e. la 1ere seconde sera précédée d'un accord parfait, ou de 7e, ou de sixte quelquonque, toutes les autres seront précédées d'une $\frac{6}{5}$ rarement d'une 8e.

Chapitre 11

Des accords de sixte.

On peut ne donner quelquefois que des accords de sixte à la basse procedant diatoniquemt excepté à la note tonique, mais on ne la fait pas paroitre de quelque temps. la dominante porte pour lors l'accord de $\frac{6}{4}$

Chapitre 12

De l'accord de la 2e ✗ et de ses dérivez

Nous en avons parlé ailleurs

Chapitre 13

Des Accords par supposition.

Ces accords ne sont pas toujours remplis de tous leurs sons. Ordinairement ils sont formés des mêmes sons qui ont composé l'accord précédent, sur tout celui de la 11e.

Quand après l'accord de 11e la basse descend diatoniquement, la 11e ne s'accompagne que de la 9e et de la 5te et se chiffre $\frac{9}{5}$ ou $\frac{5}{2}$. Elle est pour lors composé des mêmes sons qui doivent composer la $\frac{6}{5}$ ou la $\frac{6}{5}$ qui doit suivre.

Chapitre 14

Observations sur le rapport de tous les accords précédens.

On peut ajouter la 7e à un accord parfait. cela dépend du compositeur.

On peut ajouter l'8e à un accord de 7e. de 6e et de $\frac{6}{5}$ mais non pas aux autres dissonans.

Pour réussir, il faut faire attention où se font les dissonances, pour s'accoutumer à les sauver toujours naturellement. La dissonance mineure est toujours en haut, quand l'accord est arangé par tierces, sinon de 2 notes qui se suivent la dissonance occupe le grave.

Chapitre 15

De la maniere de preparer et sauver toutes les dissonances, d'où l'on tire la connoissance du ton où l'on est, et des accords que doit porter chaque note de ce ton.

Il est inutile de faire attention à la dissonance mineure, quand la majeure paroit. la dissonance majeure est toujours formée de la note sensible.

Voiez le 3. l. ch. 25. A. 3.

Quand dans un Accord dissonant mineur, la dissonance majeure ne paroit pas, il faut toujours faire suivre un autre accord dissonant, jusqu'à ce que la dissonance majeure ait lieu et détermine le ton. Cependant on peut passer de la 9me. sixte sur l'accord parfait de la ~~dominante~~ tonique et même on peut du même accord monter sur le parfait, et faire ainsi une progression qui ne se terminera qu'en à la dominante, ou à la Note tonique précédée de la 5 sur la note sensible. De manière ou d'autre le ton sera déclaré. Voiez le chapitre des 7es. au 3. livre.

Chapitre 16

Du Chromatique.

Notez que les accords par supposition et par emprunt y ont souvent lieu

Chapitre 17

Récapitulation des différentes suites d'Accords.

Quelquefois les basses ne sont pas pleinement chiffrées. Il faut y suppléer par ~~les~~ les regles et l'habitude des doigts. Par exemple vous trouverez sur une note de basse 9, 8. la 9e. est sauvée de l'8e. Mais de même la 7. doit être sauvée de la 6te. ainsi si vous avez fait entendre la 7e. dans le 1er. accord, il faut faire entendre la 6te. dans le 2e. ~~de même~~ quoiqu'elle ne soit pas chiffrée. de même une note sera marquée 5.6, et montera ensuite diatoniquement. si vous trouvez sous vos doigts une 7 ou une 9e. elle fera un bon effet avec ~~cette quinte~~, et sera sauvée ~~comme~~ selon les regles. En général il faut laisser aller ses doigts, quand ils sont faits à la pratique.

Point d'Orgue ~~Ré~~ Ré accord parfait, 7♯, 7 4 ♯, 6♯ 4, 7♯ 6 4, 7 4 ♯, 6 4, 5 4, 3, 4♯; ut ♯ A, 7b. re 8, 8 en remontant les accords, 4 3, 4 2, 9 3, 8, 5 2, 7♯ 8. le point d'Orgue finit à A et recommence immédiatement après.

Autre Ré ou la 6 4, B 7 8 4, 7 4, 7 3, 6b, 2, 5 2, 8. cet accord 7 8 s'accompagne de la 4e. son fondement est une 7e. plus haut ou une 2e. plus bas que le son de la basse continue. Voyez l. 2. c. 19 une autre manière de pratiquer la 6 avec la 7.

Chapitre 18

Regles nécessaires pour bien accompagner.

1e. Avant que d'accompagner, il faut connoître le Ton de la pièce, ~~[illegible]~~ s'il ne change pas dans la suite.

2e. Il faut conformer son accompagnement au caractere des voix, et à celui des airs, doubler s'il est necessaire avec la main gauche les Accords, excepté les dissonances, ou au contraire retrancher de la main droite les Octaves, et quelquefois les dissonances.

3e. Quand un son qui doit être permanent se perd, il faut le répeter sur le 1er. tems de la Mesure, ~~ou~~ et sur la derniere syllabe d'un mot plutot que sur aucun autre.

4e. Il faut autant que la basse le permet tenir les Accords au milieu du Clavier. si on est obligé de les remonter ou de les descendre, que ce soit ~~en~~ sur le même accord, ou au moins après un Accord Consonant, et que cela se fasse en faisant couler le doit le plus haut vers le plus bas qui n'est pas encore levé, ou au contraire si c'est en montant, de façon que la main ne se leve point, et qu'on ne soit pas obligé de détourner les yeux de dessus le livre, en harpégeant les accords.

Chapitre 19

De la Maniere de chiffrer une basse Continüe et de Connoitre les accords que chaque chiffre dénote.

Il faut la chiffrer selon les regles

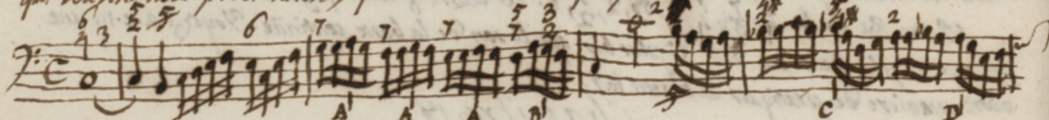
Chapitre 20

Comment on peut distinguer dans une basse les notes qui doivent porter un accord.

Il faut faire un Accord sur les 1.res notes de chaque temps de la mesure. Cependant un même accord peut etre permanent plusieurs temps et plusieurs mesures. Au contraire on divise souvent un temps en deux et même en plus de parties dont chacune à son accord.

Quand l'accord de plusieurs notes est le même, il est bon de ne pas le répéter, jusqu'à ce que l'on sente que le son de l'Instrument est éteint.

On trouve quelquefois des basses figurées qu'il est difficile de bien chiffrer, parceque ~~l'accord~~ les notes de cette basse ne sont pas comprises dans l'Accord qui doit être entendu. Il faut recourir à nos Regles. Par exemple vous trouvez plusieurs 7.es de suite ou plusieurs 2.es dans une progression diatonique de la basse, sans qu'elles soient entrelassées de 6.tes selon la regle. Pour lors il faut partager les temps où se trouvent ces dissonances en 2 parties égales, et faire entendre sur la note qui commence la 2.e partie l'accord qu'on sçait devoir suivre selon les Regles. Et comme la Note, qui doit porter cet accord ~~n'est point~~ non chiffrée ou ~~l'est~~ chiffré d'une maniere qui ne nous est point accoutumée, n'est pas toujours celle qui devroit paroitre naturellement, il faut se gouverner en ce cas plutot sur la suite naturelle des doigts, qui souvent nous préviennent, que sur cette Note qui pourroit nous tromper.





On sçait qu'entre les 7.es il faut faire l'accord de 6.te sur le meme degré lorsque ces 7.es descendent diatoniquement, et qu'~~après~~ entre les 2.des en pareil cas il faut faire l'accord de la $\frac{6}{4}$. Ainsi bien que ces accords ne soient pas marqués a A et a D ou qu'il soient marqués d'une maniere difficile à Comprendre ~~ou~~ a B et a C il ne faut pas laisser de les faire entendre sur le même degré où la 7.e ou la 2.e a été entendüe.

Il ne faut pas quitter un ♯ ou un bmol qui aïant servi à un accord peut servir à l'accord suivant, à moins que cela ne soit précisement marqué.

Fin

Il y a des Occasions ou l'on ne peut gueres se dispenser de faire entendre 2 5.tes de suite, dans l'accompagnement du Clavecin, Entre les parties supérieures qu'on y touche de la main droite; parceque cela introduit une certaine liaison dans la progression des accords, dont l'habitude s'acquiert plus facilement en tolérant cette petite faute, qu'en y faisant observer les Regles à la Rigueur. Je dis <u>cette petite faute</u> supposé que c'en soit une dans l'Accompagnement, puisqu'elle ne détruit pas le fond de l'harmonie, et que les Italiens la pratiquent sans scrupule en pareil cas.



L'accord parfait 3·5·8

Sur la finale. on le fait de la nature du ton. cependant
Il est toujours majeur quand on finit la piece.
On le fait encore majeur quand en montant de la
Dominante a la finale on remonte incontinent à la
soudominante pour y faire un accord parfait mineur
qui serve de preparation à l'accord de la septiemme et
fausse quinte sur la susfinale.

Sur la dominante ordinairement majeur.

Sur la soudominante majeur ou mineur selon le ton pour
preparer à une septiemme sur la susfinale, ou a
une sixte simple sur la même note susfinale qui serve
d'introduction a une septiemme et neuviemme sur la
mediante.



Sur la ~~finale~~ mediante, la sous dominante, la dominante
la susdominante, pour preparer a des neuviemmes
sur la note superieure, ou pour en corriger de faites
sur la meme note. Voiez l'article de la quarte et celui de
la ~~septiemme~~ neuviemme.

autogr. du d. Fougère

6 # Sixte simple 3. 6. 8.

Sur la ~~suffinal~~ mediante

Sur la suffinale pour servir de préparation a une 7e & 9e sur la médiante

Sur la finale pour servir de préparation à une Septiemme sur la sous finale.

On double quelquefois la sixte.

48

♯5 Quinte superflüe 3. ♯5. 7. 9.

Sur la mediante des tons mineurs aulieu de la 7.e & 9.e
On omet la 7. ou la 9. selon la situation de la matie.

♯4/b3 Triton et tierce mineure b3. 4. 6.

Sur la soudominante ~~et sixte~~ des tons mineurs aulieu du ~~de la~~ ~~triton~~ triton et 4. de la quinte et sixte &c.

♯2 Seconde superflüe ♯2 ♯4. 6.

Sur la soudominante du ton mineur aulieu de la petite sixte ~~doublée. mais on ne peut monter ensuite~~ a ~~la sousfinale.~~

67. Septiemme Diminuée 13. 65 b

Sur la sousfinale du ton mineur. aulieu de la fausse quin[te]

$\frac{12}{8}$

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

$\frac{4}{5}$ $\frac{5}{6}$

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{6}{4}$

$\frac{24}{25}$. $\frac{1}{2}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{2}{3}$

$\frac{15}{8}$ $\frac{10}{12}$

$\frac{8}{15}$

$\frac{20}{30}$ 20 25 30 20 24 30

$\frac{5}{6}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{5}{6}$

20 30 20 30

$\frac{2}{3}$. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{12}$

$\frac{8}{9}$ 6 8 12

6 9 . 12

6 ou ✻6. M **Petite sixte** 3.4.6.

Sur la Susfinale. la sixte ici & sur la susdominante est ordinairement majeure même dans les tons mineurs, excepté, quand dans le ton majeur par exemple on descend du la au fa naturel. car pour lors il faut prendre le fa naturel pour sixte du la, et par conséquent la faire mineure.

Sur la Susdominante en descendant.

On ajoute quelquefois l'octave à cet accord aussi bien qu'à toutes les autres sixtes.

b5 ou ~~5~~ fausse quinte 3 · ~~5~~ · 6.

Sur la sous finale remontant à la finale.

6 ## Sixte doublée 3.6.3. ou 6.3.6. 44

Sur la sousfinale en descendant

Sur la susdominante en montant.

Sur la finale quelque fois pour servir de préparation à une septiemme sur la sousfinale.

$\begin{matrix}6\\5\end{matrix}$ $\begin{matrix}6\\5\\\flat\end{matrix}$ $\begin{matrix}6\\5\\\flat 3\end{matrix}$

Quinte et sixte 3. 5. 6.

Sur la soudominante suivie de la dominante tierce majeure ou mineure selon le ton.

4 ✱4: Triton 2. ✱4. 6?

Sur la sousdominante ~~suivie de la médiante~~ en descendant.

4 Quarte 4. 5. 8

Sur la Dominante avant l'accord parfait majeur ~~ou~~ la septiemme mineure accompagnée de tierce majeure sur la même note.

Sur la même Dominante, sur la mediante et sur la finale ~~des~~ suivie d'un accord parfait majeur sur la mediante des tons mineurs et sur la dominante et finale des majeurs, et mineur sur la mediante des majeurs ~~le~~ sur la finale et dominante des mineurs. les quels accords servent d'introduction ~~aux~~ a une neuviemme ou septiemme sur d'autres notes.

2. # Seconde 2·4·6!

Sur la finale précédée d'un accord parfait sur la finale, et suivie d'une fausse quinte sur la sousfinale.

simplement 3.5.

7 Septiemme petite 3.7.

Sur la sous dominante suivie de la même note avec quinte et sixte, et [puis] de la dominante

Sur la finale pour corriger l'accord de la 7.e superflue. cette septiemme ici doit être mineure en toute sorte de ton.

Sur la Dominante en tierce toujours majeure suivi de l'accord parfait sur la finale. mais si c'est a la fin de la piece, l'accord parfait doit nécessairement descendre au dessous de celui de la septiemme. si cependant, en descendant ainsi l'octave de l'accord parfait se trouvoit en bas, il faudroit la faire avec le pouce, et la répéter avec le pe doit en haut.
On peut en finissant joindre l'Octave à cet et pour lors il n'est pas nécessaire que l'acc parfait de la finale descende

sur la sus dominante précédée de la sixte sur la media & suivie de la petite sixte ou sixte et triton sur la sous dominante.

Sur la sus finale précedée d'accord parfait sur la sousdo & suivi d'accord parfait sur la dominante.

Sur toutes les notes entremélée de la petite septiem et préparée par quelque sixte. pour lors il faut toujours monter par quarte et descendre par q alternativement

La 7.e est presque toujours précedée ou suivie de quelqu
La 7.e doit toujours faire baisser l'accord suivant

9 # Neuviemme 3.5.9.

Sur la finale precedée de fausse quinte sur la soustinale, et suivie d'accord parfait sur la finale

sur la sous dominante, et sur dominante precedée d'accord parfait sur la note inferieure & suivie d'accord parfait sur la note sur laquelle s'est faite la neuviemme.

~~Ou~~

Sur la Mediante et sustinale precedées & suivies d'accords parfaits ou de quelque sixte.

6
4

Quarte consonante. 4. 6. 8.

Sur la finale ~~et D~~ précédée d'une septiemme ou accord parfait et suivie d'accord parfait toujours sur la même note.

Sur la Dominante précédée de même et suivie de même ou bien de la quarte. ou quelquefois même en montant ou en descendant au lieu de l'accord parfait.

$\frac{7}{9}$ $\frac{9}{7}$ Septiemme et neuviemme. 3. 5. 7. 9.

Sur les ~~sou~~ finales, mediantes, et sous dominantes le tout precedé d'un accord parfait sur la finale entremelé de sixtes ~~et suivi~~ sur les mêmes notes sur les quelles on a fait les neuviemmes, et suivi de quinte et sixte sur la sous dominante.
Il faut dans ces sixtes répéter la sixte ou la tierce, de maniere que l'accord de la 7.e et 9.e ne soit pas plus haut que le precedent.
On ajoute aussi l'Octave à la Quinte et sixte suivante.

#7 Septiemme superflüe 2. 4. 5. #7

Sur la finale precedée et suivie de l'accord parfait ~~sur~~ ou ~~de~~ suivie de la 7. mineure sur la même note.
Sur la dominante precedée de même et suivie de la Quarte

#7 6. 6 7.e superflüe et sixte majeure. 2. 4. 6. 7.

Sur la finale des tons mineurs precedée et suivie d'accord parfait
Sur la dominante precedée de même, suivie de quarte

$\sharp 6$ / 5 — Sixte maj. et fausse quinte. 3. 5. $\sharp$6.

Sur la susfinale des tons mineurs, aulieu de la petite sixte.

6. ou 6/4 — Sixte et triton 3. 4. 6.

Sur les sus dominantes des tons mineurs aulieu de la petite sixte

7. ou 7/5 ou 7/b5 — Septiemme et fausse quinte 3. b5. 7

Sur les susfinales des tons mineurs aulieu de la 7e. ou de la 7e. b9e.

1re Observ. La nature et l'origine des dissonances. l'addition d'une note entre la 5te de l'accord parfait et l'octave du fondement : on en peut ajouter 2, l'une immédiat. au dessus de la quinte (de la soud). acc. de 6te disson. l'autre immédiatement au dessous de l'Octave d'une domin. (acc. de 7e.) la note ajoutée est néanm. la dissonance. la 7e n'est pas disson. avec le fondemt, puisqu'elle mais avec son octave. Il suit de cette origine qu'il ne faut pas tant examiner les notes qui composent un accord, que ni les chiffres par lesquels on le désigne, que la progression de l'harmonie.

p. 3. l'ignorance de quelques Modernes sur la nature de cet intervalle (7e et disson),

n. 6. ~~on aime mieux~~ une méprise de M. R. qui peut faire tort à sa présence d'esprit, à sa mémoire à sa logique, mais non à son système.

2e Obs. l'Aut. prouve assez bien que l'accord de ~~7e~~ sixte du fond. et l'accord de grande sixte ~~sur le~~ dérivé sur la ~~fond.~~ même note sont essentiellement différens. Il assigne ces différences : tout ceci n'est pas mal.

3e Obs. du double emploi. on explique ce que c'est dans le système de M. Rameau : on remarque que rigoureusement les deux accords n'ont point une identité de sons ; ou l'accord cependant ; mais on soutient et avec raison que quand un des deux est déterminé par la succession, on n'est plus libre d'imaginer l'autre.

4e Obs. réponse aux difficultés proposées par MM. les auteurs du Journal des Savans. parole adressée à eux. ~~Dans~~ on apperçoit l'envie de reprendre dans d'autres Journaux qui malheureusement et sans le vouloir rappellent quelquefois ce que disoit Quintilien, felices artes si soli periti judicarent. Au reste pour répondre M. l'A. R. est obligé de lever le voile qui couvroit que les erreurs de M. Rameau son Maître.

1er Article, sur les notes censées toniques. Une note qui porte l'acc. parfait, n'est pas seulement une note censée tonique, mais une vraie tonique. dans une succession de telles notes, il n'y a cependant pas autant de modes que de ces notes toniques ; ce sont ~~des~~ seulemt des commencements de modes, des modes commencés. On pourroit appeller ces notes des toniques-simples.

Art. 2. la sixte d'une soudominante est une dissonance majeure et la seule dissonance de ce genre. la note qui forme le triton, la quinte superflue, ~~et~~ la 7e superflue sont consonantes contre la basse, cette note monte comme note sensible et ne monte pas toujours.

Art. 3 Si en général on peut ~~doit~~ dire que la note sensible doit monter. Elle doit monter en un seul cas celui de la cad. parfaite, elle ne monte pas en tous cas, cad. romp. interr. évitée imitée etc. L'Auteur désavoue quelque chose qu'il avoit dit dans son traité, sans convenir qu'il désavoue.

Art. 4. L'Auteur prouve très-bien contre les journ. que dans une cad. romp. et dans une harmonie complete la note sensible doit être diatoniquemt sur l'octave.

Suit une remarque sur ce que dans le Duo on peut faire monter cette note, mais que la règle du Duo n'est pas la règle de l'harmonie.

Il termine ces art. par une Observation, que la 6te d'une soudom. n'a jamais été dans son origine une consonance prise d'en bas pour mettre en haut.

Art. 5. l'Auteur se défend très-bien sur les détails dans lesquels il est entré sur les intervalles qui composent les accords par de supposition ou de subdivision et supposition. C'étoit un traité des Accords qu'il donnoit au Public dont la plus grande partie n'auroient pas vu ces accords dans leurs primitifs.

Relire le § 100, p. 54 lorsqu'il s'agira de rép. sur les nouveaux accords.

L'auteur a omis que dans les accords de suppos. la note s'ajoutoit une tierce ou une quinte au dessous du fond. parcequ'il avoit ajouté une septieme &c qu'il a cru que cette 7e. pourroit etre conservée, quoique on l'ajoute dans l'accord de 7e. sup. avec sixte. Il a mieux aimé trancher tout.

L'article 6 tout employé à justifier les nouveaux signes et les nouveaux noms proposés par l'auteur. les Journ. n'y trouvent point de necess. ni nous non plus, mais nous y trouvons grande utilité, et l'Auteur sans doute n'a pas voulu aller plus loin.

Art. 7. les Journ. ne vouloient point de 7e. ~~comm~~ (dérivée de 6te. diss.) M. Ram. la regardoit comme inadmissible. On pourroit demander en faveur de M. Rous. pourquoi cette sixte ayant 3 renversemens n'en auroit pas un 3e. Il auroit été à désirer que M. Rous. se fût objecté les raisons ~~ce que~~ M. Baily auroit sans doute bien répondu. Il le fait ici victorieusement et par des exemples & par le raisonnement. Cela cependant on peut demander si cela est possible dans une harmonie complete : du re de la basse continue & dissonance majeure on ne peut passer qu'au mi, fa montera au sol. la montera t-il a l'ut et l'ut au mi : à moins qu'on n'évite la cadence irréguliere en faisant monter le la au sib, alors non préparé, et l'ut restera, ce qui n'est pas impossible.

Art. 8. les Journ. prétendent citent M. Rameau qui explique le passage la ut mi sol, sol si re fa, comme une marche diatonique de deux domin. entre lesquelles il faut en supposer une re fa la ut, qu'on supprime, & concluent que M. R. n'a pas admis le renversement de l'accord soudominant en acc. de 7e. ~~cela conduit~~ M. Rous. prouve par différentes raisons que ce 1er. accord est un renversement de celui de fond. que c'est une cad. irreg. renversée, comme l'avoit même dit expressément M. Ram. que cependant il n'y a pas ici de double emploi &c. et il prouve ~~outre~~ cela par la marche même de M. Ram. qui fait monter le la sur le si.
En ajoutant un fa sous cet acc. cela fait un accord de 9e. par supp. d'une quinte sous l'ac. de sous
Les Journ. & M. Rous. remettent à parler de cette 9e. autre part.

Art. 9 On avoit objecté à l'A. que sa Carte des accords n'explique pas comment se sauvent les dissonances majeures. Il répond bien : 1o. il ne l'a faite que pour exposer aux yeux tous les accords, elle auroit été trop longue en exposant les progressions, ce seroient ~~ces~~ ~~des~~ ~~cours~~ ~~plans~~ des d'exemp. Il a fait cela un plan commencé qu'il donnera. 2o. il dit ailleurs que ces disson. se sauvent en montant diatoniquement. Dans une note (p. 25) il trouve que le terme de Musique dans le titre de sa ~~table~~ ~~Table~~ Carte (Carte des accords de Musique) est ridicule, et il est étonné que ce ridicule ne se soit pas offert à nous. Il nous garde, il nous reproche une infidélité que je n'avoue pas &c.

Art. 10. Sur les différentes distinctions de dissonances. On l'avoit accusé l'A. de raffiner sur ces dissonances, en les rapportant toutes à leur origine, il auroit été mieux, ajoutoit-on d'oublier la dissonance primitive. L'A. dit qu'il n'a pas du l'oublier, précisément parce qu'on n'en a point parlé avant lui. ~~Lavoir~~ si dans l'acc. de sousd. la sixte maj. fait une diss. majeure, dans celui de dom. la 7e. min : une dissonance min. donc dans l'acc. de 7e. dim. la 7e. dim. doit ~~faire~~ fait une diss. qu'on peut appeller diminuée. (Déclamation dans une note contre les dominantes des tons du plain-chant & de l'ancienne musique, distinguées selon l'A. en ce que les 6 impairs ou authentiques avoient leur dom. à la quinte, et les 6 pairs ou plagaux à la tierce) Au lieu de dissonance maj ou min.

il seroit plus vrai, plus simple, plus instructif de dire diss. ascendante, dissonn. descendante. Au reste oublier la disson. primitive c'auroit été aller contre le conseil donné par les Journ. art. 5 de donner le fondament sans détails. On parle de la diss. prim. 1º parceque les autres l'oublient, 2º parceque rien de si ordinaire souvent dans la pratique en ton d'A mi la min. sur une basse fa♯ mi le dessus ou fa♯ ut le dessus dira dans une ptte sol♯ la, dans une autre si ut dans une 3e re mi. Or re dissonn. primitive doit descendre. On n'oseroit mettre ce re mi à la basse, pourquoi le mettre dans le dessus. il faut alors sur le la mi omettre l'octave et doubler la tierce. les Anciens pour sauver tout, au lieu de fa mi disoient fa ut, et l'octave de ut avoit lieu. Mais l'Octave ne fait jamais partie essentielle d'un accord.

Art. 11. accord de 9e min avec tierce maj. justifié par l'exemple de plusieurs Musiciens et nommément par les autorités de M. de Bethisy, de Blainville, et Serre.

Dans la note 26 qui termine ce Chap. l'At. me fait des complimens analogues à ceux qu'il avoit fait à presque tout le genre humain dans la Préface et dans les notes de son Traité des accords; il trouve entre autres fort extraordinaire que je n'aie jamais entendu parler de ses nouveaux accords, et cela après avoir dit que par nouveaux accords, il entendoit des accords ou absolument inconnus, ou connus depuis peu. Au reste ce que dit M. de Beth. et peut être M. Serre au sujet de l'accord de B♯ avec G♭ ne prouve rien; la 7e diminuée pouvant être quelquefois accord fondam. la note sens. étant alors (dans le genre Chromatique) une simple domin.

R. 2. l'accord de 7e diminuée peut être regardé comme fondamental propre dans certains cas. comme dans le Chromatique, nous venons de le dire; 2º dans d'autres cas; M. Rouss. le prouve, mais il regarde la note sens. alors comme domin. et la sous-domin. ne tient plus lieu de dom. tonique.

Art. 12 les Journ. disoient que l'At. ne donnoit point de renversement aux accords de suppos. quoiqu'il en présentât plusieurs de façon à indiquer qu'on peut les renverser. L'At. paroit très faché d'avoir indiqué cela. il apprend aux Journal. en quoi consiste le renversement, ce n'est pas dans les dessus seuls.

Les Journ. fondoient leur acc. sur ce que l'auteur dit que la 13e est composé selon la pratique de 5te et 7e superflue et selon sa vraie construction de 7e superflue 9e 11e et 13e, ce qui présente 2 manières d'être de cet accord. L'At. convient des 2 manières d'être, mais non du renversement. Au reste sur ce qu'il place ici la 13e pour la 6te il convient qu'il a M. Rameau et presque tous les écrivains contre lui, et pour lui le seul M. d'Alembert, qui dans la 2e Ed. de ses élémens de Musique a appellé 13e ce qu'il avoit appellé 6te dans la 1re. Mais les autorités ne sont pas toujours des preuves sur tout en Musique. Il faut donc venir aux raisonnemens. voici celui de l'At. R. Dans l'accord la, sol♯, si, re, fa, il y a déjà de la son supposé à sol♯ son fondam. un interv. de 7e ordinaire. Car entre le son supposé, et le son fondam. (ou du moins la place de ce son fond. qu'on peut ensuite transporter dans les dessus, on ne peut rien mettre. si on viole cette regle, il n'en résulte heureusement qu'un moindre dégré de suavité. Dans une note (n. 32) il dit que au sujet de ces suppositions de 7e que M. Couperin n'a point trouvé nouveaux ~~a entendu~~ des nouveaux accords, et que il prie ceux qui ont de l'oreille et un Clavecin ou un Orgue d'essayer, sur un re par exemple, lequel des deux accords paroit plus doux, la 7e sup. avec 5e. et la même avec sixte, sur tout si on place la 6te ou son lieu en 13e.

Art. 13. il se défend très-bien contre les Journ. qui l'entendant mal avoient critiqué les barres par lesquelles il propose de marquer les suspensions. Il parle aussi contre eux de l'utilité de la Table qui renferme sa Méthode d'accompagnement.

Art. 14. On et lui reprochoit qu'il avoit dit trop généralement que ~~la seconde~~ la dominante tonique, devenant tonique devoit porter la même tierce que la vraie tonique portoit, la Dominante d'un ton majeur doit peut, dit-on, porter tierce mineure, Rameau l'a dit. Oui dit l'At. R. il l'a dit depuis près d'un demi siècle; mais 1º j'ai voulu donner une regle générale. 2º je n'aime point cette licence, encore moins celle de donner une 3e min. à la soudom. d'un ton maj. cela nous vient de nos vieilles chansons. Je sais bien que j'ai tort, mais enfin je ne l'aime pas. Il paroit que M. Ram. avoit changé d'avis depuis l'impress. de son Traité d'Harmonie.

Art. 15. Obj. l'Aut. a omis en parlant de l'imit. de cad. rompue de le cas ou une Domin. descend diatoniquem. sur une autre. re ut. Rep. Rameau a admis le fait et pour l'expliquer a eu recours à une dominante interceptée re sol ut. L'At. R. prouve le ridicule de cette imagination d'interception, il ne veut point d'une telle marche fondamentale.* le re est selon lui non un accord non fondamental, mais dérivé de celui f. En consequence re n'appartient pas à la B. fond. ailleurs il doit monter sur mi. mais ne peut il jamais descendre? Il peut descendre lorsque dans une Musique à 5 ou 6 parties ou plus il est répété: car alors montant dans une de mi, donc l'autre il est nécessaire ou qu'il descende à l'ut ou qu'il monte au sol, comme dans une pareille musique la dissonance mineure descendant dans une partie diatoniquement peut et doit même dans l'autre ou monter diatoniq. ou descendre de 4te. Ainsi la loi générale est toujours quelle.

* M. R. paroit ici avoir oublié son double emploi. si re peut être doublement employé, pourquoi ne pas choisir de préférence l'emploi le plus naturel, le plus conforme à toutes les regles.

Art. 16. ~~On avoit dit à~~ L'A. avoit dit qu'on pouvoit eviter l'imitation de cad. inter. en donnant une b... à la derniere note; ~~on les~~ mais que l'imit. de cad. romp. ~~et~~ de cad. parfaite ne peuvent jouir de la même licence ~~[illegible]~~ on lui objecte Ram. qui a dit expressem. le contraire. M. l'At. R. répond et prouve 1º que l'evitation d'une Cad. romp. dans son imit. est impossible, que R. ne l'a admise que pour ~~[illegible]~~ justifier d'une autre maniere la marche diaton. de 2 dom. en descendant. 2º que la Cad. parf. ne peut être évitée que quand on rend domin. la seconde note, (ce qui forme un cas assez fréquent pour que l'on puisse dire que l'assertion de M. l'At. R. étoit de ce côté un peu trop générale. Il est vrai que ce n'étoit point par une 7e. mais par une 6te que R. évitoit l'imitation) depuis M. R. permet cette évitation pourvu que la note ainsi rendue fondom. soit suivie non pas de sa tonique, mais de cette même note rendue ~~fondom~~ dom., à moins que la simple dominante dont on est partie ne soit elle même la vraie tonique, ou ~~la~~ ne porte 3ce majeure; en ce cas on pourroit y descendre.

L'A. remercie ensuite les Journ. du bien qu'ils ont dit de sa maniere de traiter la succession de la 7e. diminuée. Il y a cependant là bien du double emploi.

Art. 17 En parlant des notes de suppos. mi, sol, sol#, et si sous l'accord de 3ce et 7e diminuées re# fa la ut les Journ. admettent les 3 prem. mais le sol# demande plus de circonspection, parcequ'il determine la success. d'A mi la en E mi majeur. R. On fait bien un repos sur mi, mais on ne module pas pour cela en mi, la suppression de la 7e. sur mi, rend cette note, de dominante, 5e. note, mais le sol re# et le fa, écartant l'idée de la modulation en A mi la écartent toute idée de modulation en mi. Il faudroit plus de circonspection dans le sol que dans le sol# ~~[illegible]~~. quant au si il en est comme de l'accord de 7e superflue v. cydessus.

Art. 18 Sur les accords de suppos. donnés à la dom. tondom. les acc. si re fa la ut et sol re fa la ut sont produits par suppos. de re fa la ut: cet accord selon M. R. est susceptible d'un double emploi. Donc. mais dans un emploi re sera ... de si et quinte de sol, dans l'autre dixieme et douzieme. Ainsi c'est le double emploi, quoique je ne l'adopte pas, qui m'a fait faire cette reflexion, et donner de nouveaux noms à ces accords, lorsqu'ils sont tondom.

Art. 19. Quelle quinte faut-il ajouter au dessous d'un accord de tondom. si l'acc. re fa la ut est une simple dom. il faut ou si ou si b. selon le ton où l'on veut moduler. si c'est une fondom. il faut si. le si fa est une quinte juste pour le ton d'ut où l'on est, c'est l'affaire du mode fa si b seroit une fausse quinte.

Art. 20. En parlant d'un ex. de M. Ram. M. R. avoit dit qu'il falloit deux dieses à la clé, qu'on n'étoit dispensé d'en mettre un pour ne pas mettre aussitôt le ♮. les Journ. avoient soutenu qu'il ne falloit qu'un diese. M. R. prouve victorieusement le contraire.

Art. 21 De la 7. ajoutée au dessous du son fond. d'une fondom. C'est une consequence du double emploi. Ainsi l'Aut. se contente d'indiquer la forme de cet accord. la 5te doit être au moins 12 degrés au dessus du son ajouté.

Art. 22. En réfléchiss. M. Ram. auroit vu qu'on peut ajouter une 7e. sous une fondom. pourquoi pas sous une domin. la résonance d'un corps sonore semble autoriser cette addition; entre ses harmoniques il fait entendre un son $\frac{1}{7}$ très ressemblant à notre 7e. ($\frac{1}{7}$ n. 40) M. Ram. en autorisant l'add. d'une tierce et d'une quinte a ouvert la porte, mais ne l'a pas fermée (voyez Gen. harm. p. 159. D. du dév. p. 97) ut ajouté au dessus de sol fait résonner sol ainsi sol se retrouve en quelque sorte en ut D'Al. Elem. de Mus. n. Ed. car d'abord il étoit pour les sons multiples. Mais la fait aussi resonner sol. l'addition d'une tierce mineure selon M. d'Al. est une extension de la regle: ne peut on pas dire que l'addition d'une 7e. en est le complement. Cette addition a plusieurs utilités: entre autres de faire passer en tenant toujours ut toutes les notes de son ton majeur comme simples domin. ce qu'on ne pourroit pas faire sur le si sans l'add. de la 7e. Au reste cela est justifié par le point d'orgue.

– Dans une note (n. 42) qu'il faudra redire, selon le systeme de M. Serre l'accord sol si re fa n'est qu'un renversement de l'accord plus direct: fa $\overset{4}{\text{sol}}$ $\overset{27}{\text{re}}$ $\overset{45}{\text{si}}$. ajoutez la, pour avoir la sol si re fa; on aura dans le même systême fa $\overset{5}{\text{la}}$ $\overset{4}{\text{sol}}$ $\overset{27}{\text{re}}$ $\overset{45}{\text{si}}$, ce qui donne sol si re fa la combinaison généralemt admise: pourquoi rejetter l'autre combinaison que l'A. a osé puiser dans le meme accord direct.

Accord dir. selon la nature fa $\overset{5}{\text{la}}$ $\overset{4}{\text{sol}}$ $\overset{27}{\text{re}}$ $\overset{45}{\text{si}}$: 1re combin. $\overset{5}{\text{la}}$ $\overset{4}{\text{sol}}$ $\overset{27}{\text{re}}$ $\overset{45}{\text{si}}$ $\overset{64}{\text{fa}}$. 2e combin. $\overset{4}{\text{sol}}$ $\overset{27}{\text{re}}$ $\overset{45}{\text{si}}$ $\overset{64}{\text{fa}}$ $\overset{80}{\text{la}}$. C'est à cette occasion que l'A. cite mon passage

L'A. dit qu'il va passer à la 7e superflue puisque son procédé ~~nous a~~ choques presque ~~avant~~ que ses nouveaux accords... Il y a des hommes qui ne craignent rien tant que de mourir avec une erreur ou un préjugé de moins... c'est peut être une simple question de mon, mais enfin qu'on voye ce que j'ai à dire, ~~dans~~ il y a eu des personnes pour qui ça été une question de choses.

5. Observ. Sur les dénomin. de 7e maj. et de 7e superfl. Toutes les autres Nations etc. Exemple ~~du~~ rapport des 2es & des 7es des 3es et des 6tes des quartes et des quintes. on omet la quinte fab, ut# ou fa# utb. ~~Plusieurs~~ Plusieurs françois parlent de même. <u>Que j'aime à voir conserver les anciens usages</u>! Mais M. Rameau seul a dit que maj. min. ne convenoit qu'aux 3ces et aux 6tes. Voici pourquoi.

§. 1. Pourquoi les 2es et 7es ne sont point distinguées en maj. et en min. dans les Ouvr. de M. R. Pourquoi? Il ne vouloit que 2 dim. la maj. 3e et la mineure. la 7e dissonance mineure en plusieurs accords sera-t-elle appellée majeure? voila <u>majeure</u> exclue. Pourquoi <u>superflu</u> en sa place? Il vouloit faire perdre de vue la 7e vraiment superflue est d'ailleurs peu en usage. Or en faisant oublier la 7e ~~diminuée~~ sup. il faisoit oublier la 2e vraiment diminuée ou le $\frac{1}{4}$ de ton et c'est ce qu'il vouloit. Quant à ses raisons, si un Sophe verra que M. R. ne donnoit pas toutes ses raisons pour lui, ni pour leur valeur intrinseque; mais pour le cours qu'il savoit qu'elles devoient avoir dans le monde; et ce que M. R. savoit, il le savoit bien. M. R. vouloit que la# et sib ne fussent qu'un unisson.

§. 2. du genre enharm. de M. Ram. <u>sib</u> et <u>la#</u> ~~étant~~ ou la même chose. cela posé, le genre enharmonique n'a plus aucune difficulté dans son exécution. pour dire la la# sib la dites la la# la ou la sib la. Voila un moyen sur disoit R. de faire succeder ~~à la~~ faveur du temperament deux modes qui n'ont aucun rapport entre eux. Cependant les plaintes qu'il fait sur ce qu'il n'a pu ~~exécuter~~ faire le morceau d'Hyppolyte et d'Aricie prouvent qu'il auroit désiré entendre le vrai quart de ton, mais il s'y est mal pris. Mais en admettant le vrai enharmonique la 7e superflue sera alors ut si#. Ainsi il faudroit appeller l'accord de 7e superfl. accord de 11e avec 7e maj. et pour derniere <u>nouveauté</u> l'acc. de 7e sup. avec 6te mineure, accord de 13e.

Dans une note (54) l'A. R. prouve par l'exemple des enfans contre M. Ram. que le genre diatonique est plus naturel à l'homme que l'harmonique, il prouve que l'enharmonique seroit possible au moyen d'un instrument de

Note 55 M. d'All. Elem. de Musique p. 160. "L'accord appellé de 7e superflue il ne se charge de rien malgré cela dans le journ. Encyclop. on le reprend. Dans la même note il se défend poliment contre moi. Que n'a-t-il dit tout de même.

autogr. du P. Pingré



Dans l'accord de 7e. Composé d'une 3 maj. ajoutée à l'accord parf. maj. la 9e est presque toujours sous entendue ...
...ui la basse est souvent surnuméraire.

La chute de la cadence parfaite sur la Basse peut se transporter au dessus, si le gout le permet.

Dans la cadence rompüe la basse procédant diatoniquement, il faut mieux sur le 2e. acte doubler la tierce ...e faire entendre l'Octave de la basse.

On peut eviter la cadence parfaite & la rompüe en ajoutant une 6te. au 2d. acte pourvu que la 5te. ...ui fera pour lors la dissonance se trouve préparée par la tierce ou l'Octave du 1er. acte. et ces imitations ...euvent être renversées. p. 17.

Dans les accords par emprunt la 2e. note du ton monte mieux qu'elle ne descend, au lieu qu'avant ...mprunt elle descendoit mieux qu'elle ne montoit. p. 19.

Même page. on suppose qu'une note qui ne descend que de 3ce. peut avoir l'accord de 7e.

La progression des 3ces et 6tes est indifférente si elles ne sont suivies de 5te. ou 8e. si elles en sont ...ivies, la majeure monte sur l'octave, la mineure descend sur la 5te. p. 19.

La 3. min. ne descend sur l'8e et la majeure ne monte sur la 5te. que dans les accords renversés. ...ans les accords naturels c'est la 5 ou 5 qui descend sur l'8. ou la 3e. maj. qui monte sur la 7e. ce dernier ...'est pas le plus naturel. il faut mieux que la 3e. maj. de la note tonique descende sur la quinte dans les cadences irrégulières ...vitées par l'addition d'une 7e. au 2. acte. p. 20. Voiez l'article qui suit, sur 2 notes en progression ...iatonique qui peuvent porter l'accord parfait.

On ne défend pas de faire monter la 3e. min. ni de faire descendre la 3e. maj. On dit seulement que ...ur nature est &c. ibid.

La Regle regarde la Basse fondamentale. car selon la Basse continüe la 3. ou 6. min. peut monter sur l'Octave sans qu'il y ait faute &c p. 20

La 3 ou 6te. min. peut monter sur l'8e. si sur la note qui porte cette 8e. il peut être sousentendu un accord de 7e. et que cette 8e. soit suivi de la note qui auroit du sauver naturellement cette 7e. ibid.

si une 3e. ou 6te. est doublée, la progression d'une des 2. au moins est libre. ibid

sur la note tonique il faut retrancher la 7e. de l'accord de 9e. p. 20. 21.

Une dissonance ne doit jamais en préparer une autre p. 23.

Si une disson. ne peut être préparée, au moins elle doit suivre diatoniq. une consonance p. 23.

Quand la Basse fond. monte diatoniqu. Ce doit être après une disson. p. 24.

Les cadences rompües et irrégulieres font que de deux notes qui se suivent en descendant diatoniquement et qui sont marquées 6 l'une peut etre 5 et l'autre 6 ou l'une 5 et l'autre 5 &c. ibid.

Quand une dissonance est sauvée par une autre, C'est que par licence la basse fond. descend de 2e. ibid.

L'accord de 9e. superflüe ~~au 1er. acte d'une cadence~~ fait par l'addition d'une 6te. a l'accord parfait pour éviter une cadence ne peut se renverser qu'en accord de 5. ibid.

La Quarte dans les dessus doit procéder diatoniquement. 25.

La 7e. s'accompagne quelquefois de 6te. au lieu de 5te. si les sons inégaux sont préparés. p. 25.

La regle que la 3. maj. doit monter sur l'octave ne regarde que l'accord parfait et celui de 7e. conf
à la basse fondamentale. ainsi de la 6te. maj. à proportion. p. 26.

La 3ce mineure ne peut monter sur l'Octave. ibid.

Les regles de la Basse fond. sont a la page 27.

La Basse fond. doit toujours proceder consonn. sinon quand la 7e peut être sauvée de la 5te ou d'une autre 7e ou préparée de l'8ve p. 28

Une tierce min. que la Basse continüe peut faire avec la fondam. ne doit pas arrester. ibid

le 1er temps de la mesure bon. 34.

La premiere dissonance preparée au dernier temps d'une mesure et entendüe au 1er de la suivante. pag. 3

Dans une suite de 7es la Basse fond. peut ~~pro~~ monter diaton. à la 1ere mais non aux autres. ibid.

L'accord d'une note qui précede l'accord parfait doit toujours se rapporter à l'accord suivant, non au précéde

D'un accord de 7e on peut retrancher la 7e. à moins qu'elle ne soit preparée. Quand elle l'est par une 3 6 majeures, il est meilleur de la retrancher pour faire monter cette 3. ou 6. si l'accord est dérivé de 7. on peut retrancher un des 2 sons qui forment la dissonance. p. 40.

Le 2d. acte de la cadence parfaite doit se faire sentir au 1er temps de la mesure. pag. 41

Après l'accord dissonant de gde sixte ou ses dérivez on peut faire paroitre l'acc. parf. de la ton. ibid.

La 11e se prépare de toutes les Consonances et même de 7e ~~5~~ pag. 42.

De la 6. note a la médiante ~~l'acc~~ cadence irréguliere renversée convient beaucoup. ibid.

Dans un temps faux l'accord de 6/4 convient mieux à la dom. que le parfait 43.

Il est bon de faire entendre une dissonance quand elle se trouve preparée. ibid.

Quand la basse fond. monte de 3ce pour descendre de 5te on peut mettre la 3ce maj. sur la note, si elle ne l'a déja, ce qui change le ton. 44.

La derniere note d'un ton qu'on quitte doit porter un accord consonant. 47.

On peut pour changer de tons faire passer plusieurs accords de 7e consecutifs ou renversés, jusqu que la dominante du nouveau ton paroisse 48.

La dissonance par la quelle on entre dans un nouveau ton doit être préparée par une consonn ton précedent. ibid.

Le 2d. acte d'une Cadence renversée n'est pas toujours en temps bon 49.

Le ton change quelquefois pour une ou 2 notes et revient aprés comme ut fa ton d'ut. p. 50.

Dans la progression de 3 on donne plus volontiers l'accord parfait au 1er temps de la mesure et cel de 6 au 2d. ibid.

La progr. diatonique ne s'interrompt ordinairement qu'aprés une tonique, mediante ou dominante.

Toutes les fois qu'une note peut se partager en 2. la 1ere partie peut porter accord de 7e la 2e descendant 6, en montant tel qu'il convient au dégré où on est. ibid. On peut renverser ce 2 acco

Dans la cadence rompüe si le ton est majeure, on peut descendre de la 3 sur l'8. 52.

Voyez pag. 53. les différentes progressions que donnent les cadences ~~rompues~~ irrégulieres.

La 5te se prépare ou par l'accord de 7e. de la domin. ou par celui de 7 de la 2e note, ou par ~~leurs~~ dérivez, du pr se sauve ordinairement de l'accord de 6te en même dégré. Il y en a qui le prépare, par la 5 de la médiante la 6te de la 2e note, ou par les dérivés de l'accord de 7e de la 2. note. Mais cela est un peu hardi p. 53.

La 9e se sauve en restant en même dégré de l'8e, ou de la 3 en descendant de 3 dans lequel cas la 7 se sauve de l'8. ou passablement mieux de 6te en montant de 3. mais improprement de quinte. pp. 53. 54.

les dissonances par supposition veulent être préparées. ainsi on peut employer la 9e quand la basse monte de 5te. ou de ~~tierce~~ quarte, et que l'accord précédent peut préparer la 9e. p. 54.

La 7. peut préparer la 11e hétéroclite. la fausse 5te et autres dérivés peuvent préparer la 11e ordinaire, toutes 9e. ibid.

La 11e se sauve par accord de 7e en même dégré ou de $\frac{6}{5}$ une tierce plus haut. ibid.

Quand on ne compose qu'à 3 parties, ou qu'on veut retrancher un son, il faut retrancher celui qui n'est pas préparé. si toutes ~~p~~ les diss. le sont, retrancher la quinte. ibid

la 11e hétér. s'accompagne quelquefois de 7. au lieu d'8. ibid.

La 7e ♯ se prépare et se sauve par l'accord parfait en même dégré. si la basse descendoit diatoniquement il faudroit retrancher la 7e et chiffrer $\frac{5}{2}$ qu'on sauveroit par $\frac{5}{3}$ ou $\frac{6}{5}$. ou plutot l'accord resteroit le même la seule basse descendroit diatoniq. ibid.

Les accords par emprunt se sauvent de l'accord parf. tonique ou ses dérivés. on peut mettre entre deux l'accord ~~parfait~~ de 7e de la dominante. on peut même avant cet accord de 7e faire monter la note sensible toute seule pour la faire redescendre après avec la 6te note. p. 55.

La 7. superflüe dans le point d'orgue peut être precedée de 2. p. 56.

Les Cadences doivent ordin. se faire sentir de 2 en 2 mesures ou de 4 en 4. si le gout ou les paroles ne décide autrement p. 58.

Ce n'est qu'après l'accord parfait de la note tonique seulement que la dissonance peut n'être pas préparée. si le ton changeoit elle doit ordinairement être préparée, à moins que la basse ne monte de tierce pour descendre ensuite de 5te. ibid.

La 11. hétér. peut se faire sur toute note qui peut être partagée et porter sur son 2e temps un accord parfait. Cependant 1o. si cette note peut porter l'accord parfait dont la précédente portoit le dérivé, il faut lui donner l'accord parfait et non celui de 11e. 2o. toute note qui monte de tierce à une autre qui doit porter accord de 11e hétér. doit avoir accord de 6te. ibid.

La 7e se prépare par 8. 5. 3. 6. 4 de $\frac{6}{4}$. la 9. par 3. 5 quelquefois $\frac{6}{5}$. la 11e par 5te. rarement par 7. la 11 hétér. par 3 4 5 6 7 $\frac{6}{5}$. la 2e par la basse mais doit être précédée d'une cons. dans le dessus. ibid.

Syncope ~~com pour en~~ commençant en bon temps n'est pas à proprement parler syncope. 59.

Pour une bonne syncope, il faut 1o. quelle puisse se partager en 2 valeurs égales dont la 1ere en mauvais temps ou mauvaise partie de temps, 2e en temps bon. 2o. il est à propos que la consonance qui suit soit de même valeur que la dissonance précédente. 3o. Cette dissonance doit commencer en bon temps, et être égale à la consonance préparante. tout ceci doit s'entendre d'une mesure à 2 ou 4. à 3 temps la dissonance préparée peut être double ou moitié de la conson. prépar. si plusieurs dissonances se suivent la 1ere seule est astreinte à la loi d'être entendüe dans un temps bon. 59.

Voyez p. 60 et suiv. les regles de la compos.

Il ne faut pas faire entendre trop souvent les mêmes passages. p. 62.

Quand on partage un ou plusieurs temps en deux, ou en 4, cela ne fait pas regle pour les autres 63.

Si une note doit changer dans une mesure de basse fondam. c'est au bon temps. si la note qui est au bon temps de la basse fond. est la même que celle qui étoit au mauvais temps précédent, il faut partager celle cy en 2 et mettre une autre note ~~po~~ à la 2e partie de ce temps mauvais, à moins qu'on ne veuille tenir durant plusieurs mesures ~~et bon~~ une note commencée en bon temps. ~~Pag.~~ 64.

Il vaut mieux faire entendre dans les temps principaux de la basse fond. la tonique, la dominante, la 4e note, la note, quelquefois la 2e rarement la médiante, jamais la 7e sinon le ton change. p. 64.

On peut pour diversifier transposer une cadence qui convient au ton ou l'on est à un autre ton ou elle pourra convenir, ce qui est très utile sur tout quand on veut changer de ton. p. 65.

la cadence irrég. et la rompüe conviennent mieux dans les 2. 6. 10 mesures, et les parfaites dans les 4. 8. 12. Voyez le Chap. 40. p. 63. et suiv.

Dans les accords de 7. 6. la 1re 7e peut être précédée de 3 sixtes. 6. 6x et 6/4. p. 73.

Après un accord de 7e sans 6te sur le même degré, la basse ne peut monter diat. que sur un accord parfait ou de 7e ni descendre diaton. que sur un accord de 7e. ibid.

Ton de re. la. sib. si. ut. ut#. re. sib. 7. si 5. ut acc. parf. ut#5. re au parf. p. 74.

Si de 2 notes sur un même degré, la 1re est en mauvais temps la 2e en bon; celle cy portera acc. de 2e. Le 1er accord de 2e sera précédé d'accord parfait, ou 7e ou 6te quelquonque, les autres de 6/5 très rarement de 6x. ib.

Si après l'accord de 11e la basse descend diatoniqu. retranchez la 7. de l'accord, il sera pour lors le même que celui de 6/4 ou 6/5 qui doit suivre. ibid.

On peut ajouter la 7. à l'accord parfait. cela dépend du compositeur. ibid.

L'8 s'ajoute mieux aux accords de 7. 6. et 6/5 qu'aux autres dissonants. ibid.

Si une note est marquée 5. 6 et monte diatoniquement, rien n'empêche d'ajouter à la 5 une 7 ou une 9 qui se trouvera sous les doigts. 75.

Point d'orgue RE 5. 7#. 7/#4. 6#/4. 7#/64. 7/#4. 6/4. 5/4. 3. 4#. UT (A) 7b. RE. 8. 8 en remontant les accords. 4/3. 4/2. 9/3. 8. 5/2. 7#

Le point d'orgue s'interrompt à A et recommence après.

Autre. RE ou LA 6/4. 7/6. 7/4. 7/3. 6b. 2. 5/2. 8. L'accord 7/5 s'accompagne de 4. son fondement est une 7 plus haut ou une 2. plus bas que la basse continüe. p. 75. On a parlé plus haut d'un autre accord de 7/5.





